TEODOR DE WYZEWA

PEINTRES

DE JADIS

ET D'AUJOURD'HUI

Librairie académique PERRIN et Cie.

PEINTRES

DE JADIS ET D'AUJOURD'HUI

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

L'Art et les mœurs chez les Allemands. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

Écrivains étrangers, 1re série. — Nietzsche — Edgard Poe — Tourguéneff et Tolstoï — Henri Ibsen — La Renaissance latine, etc. 1 vol. in-16. *Ouvrage couronné par l'Académie française*..... 3 fr. 50

Écrivains étrangers, 2e série. — Emily Brontë — Henri Heine — Gogol — Goncharof — Tolstoï — Stevenson, etc. 1 vol. in-16. *Ouvrage couronné par l'Académie française*..... 3 fr. 50

Écrivains étrangers, 3e série. — **Le roman contemporain à l'étranger.** Théodore Fontane — C.-F. Meyer — Rudyard Kipling — Mrs Humphry Ward — G. Wells— R.-L. Stevenson — Tolstoï et Dostoïewsky, etc. 1 volume in-16..... 3 fr. 50

Nos maîtres, études et portraits littéraires. — M. Stéphane Mallarmé — Villiers de l'Isle-Adam — Renan et Taine — M. Anatole France — Jules Laforgue — L'art wagnérien — La Religion de l'amour et de la beauté. 1 volume in-16..... 3 fr. 50

Le Mouvement socialiste en Europe, les hommes et les idées. 1 volume in-12 ..... 3 fr. 50

Beethoven et Wagner. — Essais d'histoire et de critique musicales. 1 volume in-16..... 3 fr. 50

Valbert ou les récits d'un jeune homme. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

Contes chrétiens. 1 vol. in-16, illustré..... 3 fr. 50

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/peintresdejadise00wyze_0

FRA ANGELICO

LA FUITE EN ÉGYPTE

(Académie des Beaux-Arts, Florence.)

TEODOR DE WYZEWA

PEINTRES

DE JADIS ET D'AUJOURD'HUI

Les Peintres et la Vie du Christ
La Peinture primitive allemande — La Peinture suisse
Quelques figures de femmes peintres
Deux Préraphaélites — Puvis de Chavannes
P.-A. Renoir

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1903
Tous droits réservés

GETTY CENTER LIBRARY

TIBI, MARGARITÆ MEÆ!

I

LES PEINTRES ET LA VIE DU CHRIST

LES PEINTRES ET LA VIE DU CHRIST

A PROPOS DE LA *VIE DE JÉSUS* DE M. TISSOT[1]

I

On connaît l'histoire de cette belle et sage princesse que son mari, après de longues années d'une parfaite union, ramena dans le bois désert où il l'avait jadis rencontrée. Elle n'avait eu d'autre tort que d'être trop belle et trop sage, c'est du moins ce que l'on raconte; mais j'imagine que, née dans un bois et ne sachant que l'amour, maints traits un peu rustiques auront détaché d'elle le prince son mari. Peut-être se sera-t-il souvenu qu'elle avait gardé les moutons, et l'aura-t-il jugée de trop humble naissance; ou peut-être encore, en vieillissant, se sera-t-il senti de nouveaux goûts et de nouveaux désirs, qu'il ne lui aura point pardonné de désapprouver? Nous savons, en tout cas, qu'il la traita sans pitié. Et à peine l'eut-il laissée dans le bois désert qu'on le vit courir joyeusement à travers le monde, en quête d'une princesse plus sage, plus aimable, plus digne de devenir la femme d'un

1. *La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, 865 compositions d'après les quatre évangiles, avec des notes et des dessins explicatifs, par James Tissot. 2 vol., 1897.

prince tel que lui. Mais, sans doute, la princesse qu'il avait chassée était la meilleure de toutes : car aucune de celles auxquelles ensuite il voulut s'attacher ne lui offrit le bonheur qu'il en avait espéré. Si bien qu'après avoir vingt fois, par orgueil, à moins que ce ne soit par faiblesse, refusé de rappeler d'exil celle dont il ne pouvait se passer ni pour vivre, ni pour mourir, un jour enfin il se remit en route pour l'aller chercher.

Le conte ajoute même qu'il eut le bonheur de la retrouver, et que, bien qu'elle eût préféré le voir revenir à elle pour des motifs plus tendres, par profond repentir et non par besoin, touchée de sa misère elle lui pardonna. C'est le seul point par où cette naïve histoire diffère d'une autre qui s'est déroulée et se déroule encore sous nos yeux; mais, à cette fin près, la concordance est parfaite, et il n'y a pas une des aventures du prince où nous ne puissions comparer notre aventure à nous-mêmes, depuis qu'il nous a plu, voici tantôt cinquante ans, de chasser de nos cœurs la vieille foi chrétienne, notre sûre et fidèle compagne à travers les siècles.

Comme le prince du conte, nous l'avons reconduite aux régions lointaines d'où jadis, jeune et belle, avec son sourire divin, elle était venue près de nous. Il nous a paru, à nous aussi, qu'elle était d'origine trop basse, bonne tout au plus pour des âmes rustiques ; et nous aussi nous avons senti naître en nous toute sorte de goûts et de désirs nouveaux, où nous ne pouvions supporter qu'elle nous contrariât. Mais, tout en nous déta-

chant d'elle sans cesse davantage, tantôt pour ces mauvaises raisons et tantôt sans raison aucune, c'était comme si nous eussions honte de la renvoyer, jusqu'au jour où l'un d'entre nous, le plus galamment du monde et avec mille égards attendris, s'offrit à la reconduire vers ses collines natales. « J'ai traversé dans tous les sens la province évangélique — nous racontait-il, au retour, dans son mémorable rapport de cette mémorable mission; — j'ai visité Jérusalem, Hébron et la Samarie; presque aucune localité importante de l'histoire de Jésus ne m'a échappé. J'ai eu devant les yeux un cinquième évangile, lacéré, mais visible encore; et désormais, à travers les récits de Matthieu et de Marc, au lieu d'un être abstrait qu'on dirait n'avoir jamais existé, j'ai vu une admirable figure humaine vivre, se mouvoir. » En d'autres termes, le Dieu que Jésus-Christ avait été, dix-huit siècles durant, pour l'humanité, Ernest Renan l'avait décidément laissé dans la « province évangélique »; et, à sa place, il nous ramenait cette « admirable figure humaine » dont il savait, comme nous, que nous n'avions rien à faire[1].

Encore s'est-il plu à orner cette « admirable

1. Non que Renan ait été le premier ni le seul à effacer de nos cœurs les croyances chrétiennes ; mais personne n'a autant contribué, en France du moins, à nous rendre acceptable et presque familière l'image d'un Jésus purement humain. Lui-même, d'ailleurs, nous dit, dans la préface de la treizième édition de son livre, combien une telle image répondait alors aux sentiments du public. « Comme autrefois, il fallait prouver à tout prix que Jésus était Dieu, lui écrivait un correspondant, il s'agit aujourd'hui de prouver non seulement qu'il n'est qu'homme, mais encore qu'il s'est toujours lui-même regardé comme tel. » Et Renan a pensé que la meilleure méthode, pour y parvenir, était de replacer Jésus dans ce qu'il appelait « son milieu historique ».

figure » de mille traits bien « humains », et qui devaient achever de nous la rendre sans danger. « J'ai voulu faire, dit-il, un tableau où les couleurs fussent fondues comme dans la nature, qui fût ressemblant à l'humanité, c'est-à-dire à la fois grand et puéril. » Sur quoi il affirmait que Jésus aimait à mener grasse vie, qu'il mentait volontiers, et que tous ses miracles étaient le fait d'un charlatanisme vulgaire, « de telles impostures supposant toujours l'acquiescement tacite de l'auteur principal ». Les disciples, d'ailleurs, n'étaient pas mieux traités que le maître. Renan ne pouvait croire, en vérité, que ceux d'entre eux qui se sont répandus dans Jérusalem en criant : *Jésus est ressuscité !* eussent été les mêmes qui avaient « enlevé le corps » quelques heures avant. « L'imposture, cette fois, eût été trop forte. » Mais il nous montrait ces pécheurs grossiers se jalousant entre eux, s'acharnant sans pitié sur « le pauvre Judas », dans le fait duquel « il y a eu peut-être plus de maladresse que de perversité ».

Renan avait beau jeu, après cela, à appeler Jésus un « délicieux jeune homme », et à se représenter lui-même comme « son continuateur le plus authentique ». Son excursion en Palestine n'en avait pas moins eu pour objet de reconduire là-bas, une bonne fois, la divinité de Notre-Seigneur. Et, quels que soient les motifs que nous ayons eu pour vouloir en être délivrés, il ne paraît pas que celui qui nous en a délivrés en ait eu aucun, lui, que de nous rendre service. Car les termes mêmes où il parle de la doctrine du « délicieux charlatan » prouvent que peu d'hommes en

ont aussi profondément senti la surnaturelle beauté. Et quand il nous affirme, au début de son livre, qu'il lui est impossible de prendre au sérieux la divinité de Jésus, attendu que « jamais il n'y a eu jusqu'ici de miracle constaté », c'est ce propos même que nous devons nous garder de trop prendre au sérieux. Ne lisons-nous pas, quelques lignes plus loin, dans la *Vie de Jésus*, que « l'histoire est pleine de synchronismes étranges, qui font que, sans avoir communiqué entre elles, des fractions de l'espèce humaine très éloignées les unes des autres arrivent en même temps à des idées et à des imaginations identiques » ? Ce n'est point là, sans doute, un miracle tout à fait « constaté » ; mais on avouera qu'il est au moins aussi difficile à expliquer que la guérison d'un aveugle ou d'un possédé. Et à toutes les pages, dans l'œuvre de Renan, on en trouverait de pareils, dont personne n'a pensé à se scandaliser. Le miracle, du reste, ne scandalise personne. Nous sentons trop que de toutes parts il nous entoure, que nous marchons et vivons dans le surnaturel ! qui donc oserait soutenir sincèrement que, dans sa vie privée et pour son propre usage, il croit à un enchaînement invariable des effets et des causes ?

Ce ne sont point les miracles de Jésus qui nous ont décidés à ne plus croire en lui. Nous avons cessé de croire en lui parce que cette foi nous semblait trop naïve, parce que nous en étions las et qu'elle nous gênait. Et à peine en fûmes-nous délivrés qu'il nous sembla que notre cœur avait refleuri. Nous allions par le monde, en quête d'un

culte nouveau ; et pas une ombre ne se montrait à notre horizon sans que nous lui prêtions des grâces divines. Ainsi nous avons d'abord adoré la science. C'était elle que Renan nous recommandait, en échange du Dieu qu'il nous avait pris. Après avoir déploré que les « belles erreurs » de Jésus l'eussent « mis en défaut aux yeux du chimiste et du physicien », il opposait, à ce qu'il y avait dans le christianisme « d'impur » et de « puéril », la sainteté supérieure de l'idéal scientifique. « La science seule est pure, disait-il. Celui qui a trouvé un théorème ne monte pas en chaire, il ne gesticule pas, il n'a point recours à des artifices oratoires pour faire adopter sa démonstration. Certes, l'enthousiasme a sa bonne foi ; mais ce n'est pas la bonne foi profonde, réfléchie, du savant. Seule la science cherche la vérité pure, seule elle donne les bonnes raisons de la vérité. » Aussi l'avons-nous bien aimée, ou plutôt nous sommes-nous bien consciencieusement efforcés de l'aimer. Et, quand nous avons reconnu que, loin de nous offrir l'appui moral où le christianisme nous avait habitués, il n'y avait pas jusqu'à la vérité, jusqu'à la moindre parcelle de vérité un peu solide qu'elle ne nous refusât, à combien d'autres ombres, tour à tour, n'avons-nous pas essayé de nous attacher ! Mais ce n'étaient que des ombres ; et, à mesure que nous approchions d'elles, nous les voyions s'effacer. Nous nous retrouvions seuls, comme le prince du conte, et, pas plus que lui, nous ne pouvions nous résigner à la solitude. Pour l'action et pour le rêve, pour la vie et pour la mort, nous avions besoin d'une foi.

II

C'est alors que quelques-uns d'entre nous s'enhardirent à regretter tout haut la vieille foi chrétienne. Un mouvement de sympathie se forma peu à peu dans les âmes en faveur de ce culte, qui avait si longtemps distrait et consolé la souffrance profonde de l'humanité. Personne ne songeait encore, en vérité, à rappeler Jésus de l'exil, pour l'installer de nouveau sur son trône divin. L'orgueil nous en retenait, à moins que ce ne fût la faiblesse. Mais, à défaut de la personne du Christ, que nous nous figurions à jamais perdue, sa doctrine nous restait, la doctrine sublime qui, bien mieux que toutes les sciences et toutes les philosophies, avait jadis montré aux hommes la voie du bonheur. Nous lui offrîmes notre amour, comptant bien qu'en échange elle nous guérirait de nos maux. Et, de même qu'autrefois Renan s'était chargé de ramener en Galilée le Dieu dont nous étions las, ce fut un autre poète, le comte Léon Tolstoï, qui prit sur lui de ramener parmi nous ce Jésus nouveau, un Jésus pour ainsi dire impersonnel et abstrait, qui n'était plus d'aucun temps ni d'aucun pays, un pur esprit de justice et de charité.

Il le ramena et nous le présenta, avec une haute

éloquence qu'on ne peut avoir oubliée. La flamme des anciens apôtres semblait s'être rallumée en lui. « Il n'y a d'important pour moi, disait-il, que cette lumière qui, depuis dix-huit cents ans, éclaire les hommes. Mais de savoir quel nom je dois donner à la source de cette lumière, d'où elle a jailli, et dans quelles circonstances, de cela je ne m'occupe en aucune façon. Je cherche une réponse au problème de la vie, et non pas à une question théologique ou historique ; et voilà pourquoi il m'est indifférent de discuter si Jésus-Christ était bien tel que nous l'ont montré les évangélistes. Qu'ai-je à faire de la façon dont il est né, dont il a été élevé, dont il a vécu et dont il est mort? N'est-ce pas assez pour moi que sa doctrine soit la seule qui donne un sens à ma vie[1] ? »

Aussi, dans cette singulière *Traduction des Evangiles* qui est en quelque sorte sa *Vie de Jésus*, nous prévient-il dès le début qu'il a omis à dessein « tous les passages ayant trait aux points que voici : la conception du Christ, sa naissance, sa généalogie, la fuite en Egypte, les miracles de Cana et de Capharnaüm, les exorcismes, la marche sur la mer, la malédiction du figuier, la résurrection, et toutes les allusions aux prophéties que la vie du Christ a réalisées ». C'était dire expressément qu'il n'y avait plus rien à faire pour nous, désormais, de la personne de Jésus. Le comte Tolstoï la laissait aux bords du lac désert où on l'avait reconduite.

1. Léon Tolstoï, les *Evangiles*, traduction française, 1 vol. Perrin, 1895.

Mais il ajoutait, après cela, que la doctrine de Jésus ne pouvait être d'un homme ; et il ne nous en fallut point davantage pour éprouver, en l'entendant, une impression pareille à celle que durent ressentir les disciples du Christ, lorsqu'une voix leur cria dans la nuit : « Il est ressuscité ! » En effet, à la voix de l'apôtre russe, la confiance et l'espoir se ranimèrent en nous. Consciemment ou non, en vertu d'un de ces miraculeux « synchronismes » dont parlait Renan, le monde se reprit à rêver de Jésus. Ce fut le temps où les poètes le représentèrent comme un poète harmonieux et doux, les philosophes comme un penseur aux vues magnifiques, les utopistes comme un révolté prêchant la vie libre et le mépris des lois. Mais les peintres surtout, on s'en souvient, s'ingénièrent à glorifier ce *néo-chrétien*. Ils nous le firent voir s'asseyant à table avec des paysans bavarois, ou interrogeant les petits élèves d'une école primaire scandinave. Du « bon pasteur » galiléen ils firent une espèce de bon « pasteur » protestant, promenant à travers notre monde sa mine pensive et ses grands yeux inspirés. N'est-ce pas M. Béraud qui l'introduisit un jour dans un de nos restaurants à la mode, où il nous le montra enseignant la bonne nouvelle à quelques sportsmen, avec Mme Sarah Bernhardt assise à ses pieds ? Tous suivaient, à leur insu peut-être, l'exemple vénérable du comte Tolstoï. Mais aucun ne l'a aussi fidèlement suivi qu'un peintre russe, Nicolas Gay, qui a exposé à Moscou, il y a quelques années, une image du Christ mourant sur la croix. Celui-là avait fait de son Christ un *moujik*

des environs de Moscou ; mais il lui avait donné en outre un visage si laid et des manières si communes que son œuvre fit scandale ; on dut la retirer de l'exposition. Seul le comte Tolstoï la trouva sublime ; et l'on raconte qu'après l'avoir pieusement contemplée il se jeta dans les bras du peintre, avec des larmes de joie. « Ah ! lui dit-il, vous avez peint le Christ tel que je le vois dans mon cœur ! »

Cette façon de *moderniser* le Christ — avons-nous besoin de le dire ? — n'était pas nouvelle. On la retrouve à l'origine même de la peinture chrétienne, dans les fresques de Giotto et des Siennois primitifs ; et ce n'est guère que depuis notre siècle que les peintres s'en sont communément départis. Quatre cents ans durant, les Italiens ont placé en Italie les scènes de l'Evangile, les Flamands dans les Flandres, et les Hollandais en Hollande. Paysages, intérieurs, costumes, et jusqu'aux figures, tout cela, dans leurs ouvrages, était pris directement à leur temps et à leur pays ; et ce qu'ils y mêlaient de fantaisie n'avait rien, non plus, de très historique. C'est ainsi qu'on peut voir, au Louvre, un Christ descendu de la croix sur les hauteurs de Montrouge, avec l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, la Seine, et la butte Montmartre fermant l'horizon. Une *Annonciation*, attribuée jadis à Juste d'Allemagne, et qui doit bien être en effet d'un maître d'origine allemande, nous montre une Vierge blonde et grasse, attendant le salut de l'ange sur le seuil d'une élégante villa, dans un frais paysage de la plaine lombarde. La *Sainte Famille* de Rembrandt, au Salon-Carré,

est si profondément dénuée de toute vraisemblance historique, la Hollande du XVIIe siècle y est si complètement substituée à la Palestine du temps des Hérodes, que nous n'avons pas même osé lui laisser son vieux titre; elle n'est plus désormais que le *Ménage du menuisier*. Dans un curieux *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, de Cosimo Tura, au musée municipal de Venise, la Vierge est une petite paysanne de quinze ou seize ans, au type mantouan fortement accusé; elle est assise sous un citronnier, et un singe la contemple avec des grimaces comiques, tandis que, pensive et les yeux baissés, elle baise tendrement la main de son fils.

Ce sont là, certes, des *modernismes* au moins aussi hardis que ceux de M. de Uhde et de Nicolas Gay : mais qui ne sent combien le point de départ en est différent? Non pas que, comme on l'a dit, ces peintres anciens aient poussé l'ingénuité jusqu'à concevoir l'univers entier sur le modèle des villages où ils étaient nés. Ils n'ignoraient pas, tout au moins, que Jésus était Juif, et, sans être allés en Palestine, le type juif, à coup sûr, leur était connu : ce qui ne les empêchait pas de donner à Jésus, à sa mère, à ses disciples, les figures les moins juives qu'ils pouvaient imaginer, à l'exception du « pauvre Judas » et du mauvais larron, dont ils trouvaient les modèles dans les *ghettos* de leurs villes. Ils savaient que la véritable vie du Christ avait été tout autre que celle qu'ils peignaient; mais ils la peignaient ainsi, entre mille raisons, pour que l'image qu'ils en offraient parût plus réelle, et pour qu'on en reçût mieux

l'impression profonde. Ils voulaient, en quelque sorte, rendre plus concrets les récits des évangélistes. C'était l'histoire, et non pas le symbole, qui les occupait ; tandis que c'est du symbole que s'occupaient uniquement nos néo-chrétiens. En nous présentant Jésus dans notre milieu d'à présent, en le dépouillant des attributs traditionnels que lui avaient laissés encore les Flandrin et les Signol, ces messieurs nous donnaient à entendre que Jésus n'était pas pour eux une personne véritable, ayant vécu dans des conditions déterminées de temps et de lieu, mais simplement l'incarnation d'une doctrine morale, quelque chose comme un type abstrait de parfaite bonté.

C'était un christianisme nouveau qu'ils nous recommandaient, sans que la plupart, d'ailleurs, semblent s'en être aperçus : « un christianisme d'esprit et de vérité », infiniment supérieur déjà, sous le double point de vue idéal et pratique, au morne positivisme des générations précédentes. Ils nous invitaient à adorer en Jésus « l'éternelle loi de la vie », négligeant ce qu'il y avait eu en lui de personnel et de périssable. Et peut-être nous serions-nous résignés plus aisément à ce nouveau christianisme, s'il n'avait réveillé dans nos cœurs le souvenir de l'ancien, si aimable et si doux, et qui, en outre de la « loi de la vie », nous avait offert tant d'espoirs bienfaisants, tant de chères croyances et tant de beaux rêves ! C'était de lui que nos cœurs avaient soif ; et tous les efforts des néo-chrétiens n'aboutirent qu'à raviver en nous le cruel regret de l'avoir perdu.

Devant le philosophe sublime dont le comte Tolstoï nous exposait la doctrine, devant le solennel et impassible héros des tableaux de nos peintres, nous songions avec attendrissement à l'autre Jésus, à celui de l'Evangile et de la Tradition, à celui qui avait été pour nos pères un si bon et fidèle ami, jusqu'au jour où, las de l'aimer, nous l'avions renvoyé vers ses collines natales. Celui-là seul pouvait nous rendre le repos, et non pas ce Dieu abstrait qu'on nous présentait sous son nom ! Mais en vain nous l'appelions : la distance était trop grande que nous avions mise entre lui et nous. On nous avait trop accoutumés à ne pas croire en lui. Trop de lectures et de réflexions inutiles avaient troublé en nous cette « pureté de cœur » dont il disait lui-même qu'elle était nécessaire pour qu'on pût « voir Dieu ». Nous l'appelions, et à sa place nous voyions surgir « l'admirable figure humaine » que Renan nous avait ramenée en échange de lui. Encore cette figure ne nous apparaissait-elle, le plus souvent, qu'entourée d'un épais brouillard d'exégèse ; non que nous ayons attaché plus d'importance qu'il ne convenait aux arguments soi-disant critiques de Renan et de ses confrères sur l'existence d'un « protévangile », sur l'inauthenticité de l'Evangile de Jean, sur les contradictions des trois Synoptiques ; tout cela, en vérité, nous l'avions oublié, comme un choc passager de vaines paroles ; mais il nous en était resté de vagues formules qui nous bourdonnaient aux oreilles, et l'ombre même du Christ nous apparaissait indistincte. Celui que nous appelions était décidément trop loin. Nous sentions que, pour

retrouver la foi en lui, il nous faudrait un miracle, qu'il faudrait qu'il se montrât à nous en chair et en os, comme à Thomas Didyme après sa résurrection, qu'il nous fît voir dans ses mains la marque des clous, et toucher du doigt la plaie de son côté.

Aussi l'émotion fut-elle grande, il y a trois ou quatre ans, lorsque nous apprîmes que M. Pierre Loti s'était mis en route pour chercher la trace du Christ à Bethléem, à Jérusalem et sur les bords déserts du lac de Galilée. N'allait-il pas retrouver Jésus lui-même, et nous le ramener? L'heure n'avait-elle point sonné de ce nouveau miracle que nous attendions? Hélas! nous dûmes bientôt nous résigner à attendre encore. M. Loti était revenu seul de son voyage aux lieux saints : il nous disait bien qu'aux approches de Nazareth « le fantôme ineffable du Christ, deux ou trois fois, s'était montré à lui », mais il ajoutait qu'il l'avait « laissé fuir ». Et, en effet, à peine si l'on en découvre çà et là une trace légère dans son livre, parmi tant de couleurs et tant de parfums, sous la délicieuse caresse d'une langue magique. En vain on s'attarde avec lui sur les montagnes qui dominent Nazareth, « ces mélancoliques étendues veloutées d'herbe et de lin »; en vain on regarde les femmes de la ville de Marie se pencher à la fontaine « avec une souplesse lente, dans un rayon de soleil », et puis « se cambrer pour poser sur leurs épaules nues leur vase plein d'eau »; en vain, sur les bords du lac de Tibériade, « la vraie patrie sacrée », on écoute « le rappel des chèvres au chalumeau des bergers ». C'est un autre chant qu'on

voudrait entendre, « le chant des revoirs éternels, que Jésus a chanté comme aucun prophète n'avait su le faire ». Et ce chant-là, M. Loti assure qu'il ne l'a pas entendu. « Les paroles d'espérance et les paroles d'amour, jadis prononcées ici même, nous dit-il, sont mortes aujourd'hui presque autant que le rivage de cette mer. » Mortes, oui ; mais un miracle ne pouvait-il pas les ressusciter?

III

C'est ce que s'était demandé, il y a dix ans déjà, un artiste de talent, le peintre James Tissot ; et il avait alors résolu, lui aussi, d'aller en Palestine à la recherche du Christ, mais en se promettant d'avance de ne pas le « laisser fuir » s'il avait le bonheur de le retrouver. Et il l'a retrouvé, il le croit du moins. A force d'interroger pieusement les lieux qui avaient été témoins de l'existence terrestre du Sauveur, les rues où, enfant, il s'était promené, les collines où il avait prêché sa bonne nouvelle, et le lac où il s'était fait « pêcheur d'hommes », à force de lire l'Evangile à la place même où il avait été vécu, puis écrit, il a cru voir celui que nous cherchons tous surgir devant lui, dans sa double réalité humaine et divine, tel qu'il était apparu jadis aux yeux naïfs de ses compagnons. Mais écoutons-le plutôt nous

raconter lui-même sa miraculeuse aventure :

Attiré par la figure divine de Jésus et les scènes si attachantes de l'Evangile, je me décidai à partir pour la Palestine, à la visiter en pèlerin recueilli. Toute œuvre, quelle qu'elle soit, a son idéal : le mien a été la vérité, la vérité dans la vie du Christ. Il a fallu m'identifier le plus que j'ai pu aux Evangiles, les relire cent fois ; et, en vérité, c'est bien là, sur les lieux où se sont déroulées toutes ces sublimes scènes, qu'on se sent plus apte à en saisir toutes les impressions. Ainsi parfois, dans tel sentier parcouru fréquemment par le Christ, sentant mes yeux refléter le même paysage qu'avaient reflété les siens, je croyais voir certaine sensibilité s'exalter en moi, et aviver de telle sorte mon intuition que la scène évoquée se représentait à mon esprit d'une façon particulière et frappante. De même quand, pénétré de l'esprit de la race à laquelle appartenaient mes personnages, du caractère des lieux où ils devaient se mouvoir, de la couleur des choses qui leur étaient familières; quand, affecté ainsi, je méditais tel sujet dans son propre *sanctuaire*, mes idées, mises au point par l'exactitude du cadre, me révélaient dans toute leur idéalité, et sous forme d'images saisissantes, les faits que j'avais voulu évoquer. Je n'entrerai pas dans le détail des illuminations en quelque sorte divinatrices qui m'ont été suggérées par la vue de certains détails topographiques en apparence insignifiants ; je craindrais de me faire accuser de mysticisme. Le souvenir des œuvres des maîtres ne m'obsédait nullement, car mon but était tout autre que le leur. Ce que je cherchais, je le répète, c'était à être émotionné directement par la vie de Notre-Seigneur, en passant dans les mêmes lieux, en contemplant les mêmes paysages, en cherchant les traces de la même civilisation.

On le voit, c'est bien pour y trouver le Christ que M. Tissot est allé en Palestine. Il a voulu donner à sa foi la base matérielle et concrète dont il sentait qu'elle avait besoin. Le « délicieux jeune homme » que nous avait ramené Renan ne lui

suffisait point, non plus que le pur esprit de Tolstoï et des néo-chrétiens. Il lui fallait un Christ qu'il pût à la fois toucher et adorer, qui fût à la fois le Fils de l'Homme et le Fils de Dieu. Et, comme nous étions en cela semblables à lui, non content d'avoir retrouvé ce Christ, il s'est proposé de nous le ramener. C'est pour nous faire partager son pieux enthousiasme, et pour nous admettre, nous aussi, à la bienheureuse vision, qu'il a peint une série de huit cents petits tableaux, traduisant ou, pour mieux dire, ressuscitant scène par scène le grand drame divin de la vie de Jésus.

La série fut exposée, en 1894, au Salon du Champ-de-Mars. Ce n'est pas assez de dire qu'elle y fut remarquée : trois mois durant la foule se pressa devant elle, avec un mélange de surprise et de respect que l'effort artistique du peintre, d'ailleurs, aurait déjà à lui seul amplement justifié.

Mais ce qui nous touchait plus encore que le talent de l'artiste, ce qui achevait de faire pour nous de cette série de peintures une œuvre d'un genre spécial, dans un Salon où M. Béraud avait précisément exposé un *Christ en Croix* et M. de Uhde une *Fuite en Égypte*, c'est que nous devinions que l'art n'était ici qu'un moyen, tandis que l'objet véritable de M. Tissot avait été de ramener vivante, parmi nous, la divine personne du Christ. Nous le devinions, et lui-même, on s'en souvient, avait pris la peine de nous l'expliquer. Au centre de la série, il avait placé un grand tableau où deux vieillards infirmes et misérables, tristement

assis parmi des ruines, voyaient s'approcher d'eux un voyageur inconnu, un être plus infirme encore et plus misérable, mais dont la seule approche les rappelait à la vie. « Ruines récentes, avait écrit le peintre au bas du tableau, ruines de la civilisation moderne qui s'est fiée vainement à la science et à la liberté pour la conduire au bonheur, et qui se sent mourir dans des convulsions d'envie et de haine, faute d'une foi morale et d'une haute espérance. » Les deux vieillards se désespèrent. « Mon Dieu ! mon Dieu ! » gémissent-ils sans même plus savoir ce que c'est qu'un Dieu. « Mais, au contact du nouveau venu, une chaleur se dégage de tout leur être ; ils se réconfortent, prennent courage en écoutant des voix intérieures. » Ce nouveau venu, c'est le Dieu qu'ils appelaient, c'est Jésus leur Seigneur miraculeusement retrouvé. Ainsi il s'est approché de M. Tissot, sur les bords désolés du lac de Génésareth ; et c'est lui que M. Tissot a voulu nous ramener, pareil à ce disciple qui jadis, ayant cru en lui, l'emmena dans sa maison pour qu'il convertît ses deux frères.

De même encore, c'est Jésus que nous cherchons au travers du livre somptueux où M. Tissot a recueilli la série de ses dessins ; nous l'y cherchons avec l'inquiète passion qu'a mise l'auteur à le chercher sur les collines de Galilée et parmi les vieilles pierres de Jérusalem. Aussi bien l'artiste n'a-t-il rien négligé de ce qui pouvait nous aider à le retrouver. Non content de nous donner, en marge de ses peintures, le texte de l'Evangile en latin et en français, il a encore recueilli, à notre

intention, les documents les plus divers, vues de villes et de villages, plans, dessins de chapiteaux, de vases, d'ornements sacrés, tout cela accompagné d'explications et de commentaires. Il a voulu, à la fois, nous restituer directement sa vision de la vie du Christ et nous fournir en quelque sorte les moyens de la compléter, ou de la modifier au besoin, pour l'usage de chacun de nous. C'est, comme on l'a dit, « la plus complète tentative qu'on ait faite pour rajeunir l'iconographie chrétienne » ; mais, plutôt encore, c'est une tentative pour nous rendre l'antique foi chrétienne, pour raviver dans nos âmes, par l'entremise de nos sens et de notre raison, la divine présence du Consolateur.

IV

Que si l'on nous demandait, après cela, jusqu'à quel point cette tentative a réussi, une réponse précise nous serait difficile. Ou plutôt, hélas! nous devrions répondre que, cette fois encore, le miracle espéré ne s'est pas accompli. Avec une éloquence et un talent incontestables, M. Tissot nous a restitué, pour ainsi dire, tout le décor de la vie du Christ ; mais la personne du Fils de l'Homme, sa vivante figure à la fois humaine et divine, persiste, comme naguère, à nous échapper. En vain nous contemplons le jeune mage inspiré qu'on nous

montre s'avançant, le long des sentiers rocheux, avec autant de grâce que de majesté; en vain nous essayons de l'approcher, d'éprouver à son contact la chaleur sacrée. Dans ses miracles même, ce n'est toujours qu'un jeune mage, un thaumaturge d'Orient charitable et fort; ce n'est pas le Dieu que nous cherchons, l'adorable Jésus qui manque à nos cœurs.

La faute en est-elle à M. Tissot, qui, tout comme M. Loti, aura « laissé fuir » le fantôme ineffable? Ou bien s'est-il trompé, et nous sommes-nous trompés avec lui, en supposant que la foi pouvait rentrer dans nos cœurs par la voie des sens? Nous craignons bien, en tout cas, que le beau livre de M. Tissot ne convertisse personne. Ceux qui ont cessé de croire en Jésus ne verront là qu'un essai curieux de reconstitution historique, quelque chose comme une illustration, infiniment documentée et précise, de la vie d'un illuminé galiléen d'il y a dix-huit siècles. Et quant à ceux qui ont pu garder leur foi, ou qui, par un miracle plus étonnant encore, l'ont désormais reconquise, ils continueront à rêver d'un Christ qui n'est point celui-là, d'un Christ pour ainsi dire moins personnel et plus vivant, tel que, sans doute, c'était aujourd'hui chose impossible à un peintre de le figurer.

Et cela ne vient pas, comme le pense M. Tissot, de ce que « le monde chrétien a eu depuis longtemps l'imagination faussée par les fantaisies des peintres ». A supposer même, comme il nous l'affirme, que « toutes les écoles aient travaillé plus ou moins consciemment à égarer l'esprit

public », elles ne sont pour rien dans la crise morale que nous traversons. Les vieux peintres avaient beau négliger la vérité historique, la couleur locale, et jusqu'aux vraisemblances les plus élémentaires, ils avaient beau placer la Passion du Christ sur les bords de la Seine, ou faire de la Vierge une petite paysanne du duché de Mantoue, leurs peintures donnaient aux âmes de leur temps une illusion plus profonde que ne pourrait faire aujourd'hui la reconstitution artistique la plus fidèle et la plus savante. Moins vrai certainement que celui de M. Tissot, le Christ de Giotto et de maître Guillaume a réveillé dans plus de cœurs l'émotion mystique. Mais avec l'âge est venue la méfiance ; Renan et les autres exégètes nous ont accoutumés à ne pas séparer la *vérité historique*, dans la vie de Jésus, d'une certaine négation de sa divinité ; et Jésus nous apparaîtrait en personne, le front couronné d'épines et la plaie au flanc, que nous hésiterions à le reconnaître.

Encore faudrait-il s'entendre sur la façon dont les peintres anciens ont « travaillé à égarer l'esprit public », pour « fausser » sa conception de la vie du Christ. Et l'occasion serait bonne, à ce propos, de comparer l'image que nous présente M. Tissot des principaux événements de cette vie avec celle que nous en ont offerte ses prédécesseurs, depuis les *trecentistes* jusqu'à Tiepolo, qui fut, il faut bien l'avouer, le dernier grand peintre de l'histoire de Jésus. Mais, outre qu'une telle comparaison exigerait un développement que nous ne pouvons songer à lui donner ici, il en résulterait pour l'œuvre de M. Tissot un préjudice trop

immérité. Car les scènes du récit évangélique qu'il a peintes avec le plus d'exactitude et le plus de charme sont celles précisément que personne avant lui n'avait songé à peindre : ce sont toutes les scènes de la vie au jour le jour du Christ sur les collines de Galilée, au bord de ce lac qui a été vraiment, suivant l'expression de M. Loti, la « patrie sacrée » de la foi nouvelle. Ces scènes étaient trop familières, d'un caractère aussi trop essentiellement historique et local, pour tenter des peintres préoccupés avant tout de l'émotion dramatique, ou contraints à chercher leurs modèles dans le milieu spécial qui les entourait. On n'en trouverait guère, par exemple, qui aient traité avec quelque bonheur les *Vocations des Douze Apôtres*, ni les *Voyages de Jésus à Jérusalem*, ni ses *Prédications et ses Miracles dans les Synagogues*, ni ses *Prédications dans les barques et au bord du lac*, ni le *Repas chez Matthieu*, ni la *Guérison des lépreux* et *de l'hémorroïsse*, ni la *Conversion de Nathanaël*, ni l'*Entretien avec Nicodème*, ni les *Conciliabules des Pharisiens* et le *Complot des Prêtres :* tous sujets qui ont fourni à M. Tissot la matière d'innombrables peintures, plus précises, plus typiques, plus instructives les unes que les autres.

Tout au plus pourra-t-on regretter que, sur certains points d'ailleurs secondaires, il ait manqué, lui aussi, à ce qui semble avoir été la vérité historique : ainsi, quand il nous a représenté sous l'aspect désert et triste, qu'ils ont en effet aujourd'hui, ces bords du lac de Tibériade qui devaient être, au temps de Jésus, peuplés d'élégantes villas,

avec un grand mouvement de commerce et de luxe[1]. Peut-être a-t-il eu tort également de chercher à Nazareth, parmi cette population galiléenne « aux formes si nobles et aux traits si purs », le modèle qui lui a servi pour la figure du Christ. La mère de Jésus habitait Nazareth ; c'est à Nazareth et en Galilée que Jésus lui-même a vécu sa vie presque entière ; mais la Galilée n'était pas sa patrie. Descendant de David, il était Juif ; et ceux-là seuls le tiennent pour un Galiléen qui, comme Renan ou Tolstoï, refusent de voir en lui le Messie des prophètes. N'avons-nous pas, d'ailleurs, jusqu'à cinq images de ses traits, toutes datant des premiers siècles, et qui concordent entre elles de la plus saisissante façon? C'est le même visage, au type israélite fortement accusé, qui se montre à nous dans l'esquisse dessinée par saint Pierre pour le Romain Pudens (conservée aujourd'hui à Rome dans l'église Sainte-Praxède) et dans le portrait miraculeux de sainte Véronique, et dans le portrait attribué à saint Luc, et dans le portrait de l'église Saint-Sylvestre de Rome, et dans celui qui fut peint, suivant la légende, pour le prince Agbanus, souverain d'Edesse[2]. Visage rude et grave, aussi éloigné que possible de notre idéal

1. Six cents ans plus tard, Antonin Martyr trouvait encore la Galilée dans l'état le plus florissant, et comparait sa fertilité à celle des rives du Nil.

2. Un sixième portrait du Christ se voit sur une médaille trouvée, en 1812, dans le comté de Cork, en Irlande, et sur le revers de laquelle on lit, en hébreu : « Le Messie a régné, il est arrivé en paix, et, étant devenu notre lumière, il vit. » L'authenticité de la médaille est malheureusement contestée ; mais les traits du Christ, gravés de profil, y ressemblent de très près à ceux que nous présentent les cinq autres images, sans qu'on puisse admettre cependant qu'ils en aient été imités.

moderne de la beauté masculine ; mais n'était-ce pas une tradition admise universellement, dans les primitives communautés chrétiennes, que, pour mieux nous prouver sa pitié divine, Jésus avait voulu naître « sous les traits du plus laid des enfants des hommes » ?

M. Tissot, cependant, n'a tenu aucun compte de cette tradition ; et à supposer même qu'il ait eu tort au point de vue d'exactitude historique où il s'est placé, jamais une âme chrétienne ne s'avisera de le lui reprocher. Nous sentons trop que Jésus, étant Dieu, et quelque effort qu'il ait fait pour se rabaisser aux formes humaines, a dû porter jusque dans les traits du visage un reflet manifeste de son essence divine. Son visage, quel qu'il ait été, n'a pu être en tout cas celui d'un homme ordinaire; et nous, faute de concevoir ce qu'il a été, nous sommes bien forcés de nous représenter, à sa place, la beauté la plus idéale dont notre imagination soit capable. C'est ce qu'a fait M. Tissot, et sans cesse plus résolument à mesure qu'il avançait dans son œuvre. Depuis la scène du *Baptême*, la première où il nous montre Jésus parvenu à l'âge d'homme, sans cesse la figure qu'il lui prête devient plus pure et plus noble, sans cesse elle contraste davantage avec l'expression de rudesse des autres figures mises en scène. L'Homme-Dieu, de plus en plus, reprend le pas sur le Nazaréen.

Et ce n'est pas seulement la figure du Christ que le peintre s'est vu contraint d'idéaliser. Il s'est rendu compte, inconsciemment peut-être, mais profondément, de l'impossibilité qu'il y avait pour lui à suivre aucune espèce de vérité historique

dans sa peinture des grands événements de la vie de Jésus, de ceux où la réalité humaine s'efface, pour ainsi dire, tout à fait devant le mystère divin. Dans les images qu'il a consacrées à la *Vision de Zacharie*, à l'*Annonciation*, à la *Vision de Joseph*, à la *Nativité*, à l'*Annonce aux bergers*, à l'*Adoration des Mages*, à la *Tentation*, à la *Résurrection de Lazare* et à la *Transfiguration*, force lui a été de se départir de son réalisme. Ses anges ont beau avoir quatre ailes, suivant la tradition primitive : ce sont des êtres de rêve, et dont ni l'observation ni le raisonnement n'ont pu lui fournir les modèles. Sa Vierge, aussi, est plus qu'une femme. La lumière qui jaillit du tombeau de son Lazare le mettrait en défaut « aux yeux du chimiste et du physicien ». Et l'on dirait même que, dans ces scènes surnaturelles, il n'y a pas jusqu'au décor qu'il n'ait cru devoir embellir. Il a senti, sans doute, que la présence d'un Dieu suffisait pour transfigurer les lieux qui en étaient honorés. Il s'est dit que la chambre où Jésus avait été conçu, la grotte où il avait été tenté, le caveau où il avait ressuscité Lazare, ne pouvaient, de ce fait même, ressembler à une chambre, à une grotte, à un caveau ordinaires. Il a oublié ses principes d'exactitude historique, pour ne plus songer qu'à la vérité éternelle.

Or c'est précisément ce que se sont dit et ce qu'ont fait avant lui, dans la peinture de ces scènes divines entre toutes, les vieux peintres qu'il accuse d'avoir « faussé nos idées » ; et nous voici ramenés, après bien des détours, à examiner de nouveau son grief contre eux. Ils n'ont point pris garde, cela

est trop certain, à telles vraisemblances extérieures dont il leur eût été facile de tenir plus de compte. Rien ne les empêchait de donner à leurs personnages des figures de Juifs, rien ne les forçait à vêtir la Vierge comme une princesse, à transformer en palais italien son humble maison de Nazareth, ni à la figurer présentant son fils devant le maître-autel d'une cathédrale gothique. Sur tous ces points, M. Tissot nous renseigne infiniment mieux ; et, lors même qu'il idéalise le décor de ses scènes, il leur laisse du moins un fort cachet local. La chambre où il nous montre Marie recevant le salut de l'ange, pour luxueuse qu'elle soit, est bien la chambre d'une maison galiléenne ; et ce n'est point agenouillée devant un prie-Dieu, mais assise sur des tapis, à la manière des femmes arabes, que l'élue du Seigneur y écoute pieusement l'annonce sacrée. La *Nativité*, telle qu'il nous la fait voir, s'accomplit dans la grotte même où, suivant la tradition, elle a eu lieu en effet. Peut-être l'enfant divin y est-il trop petit ; mais c'est un nouveau-né, et non pas un enfant déjà souriant et agile, comme dans la plupart des tableaux anciens. La *Présentation* a pour cadre le Parvis des Femmes, et non pas l'intérieur du Temple, où Marie, comme l'on sait, n'aurait pu être admise. Les Mages, pour venir à Bethléem, traversent les collines des frontières de Judée. Quand le diable, ayant pris Jésus de sa forte main, le transporte au faîte du Temple afin de le tenter, c'est le vrai Temple de Jérusalem qu'il lui désigne à ses pieds, tel du moins qu'on a quelques raisons de supposer qu'il était. Dans la *Pêche miraculeuse*, saint Pierre et ses

compagnons retirent du lac les mêmes poissons qu'en retirent aujourd'hui encore les pêcheurs de Tibériade; Lazare, dans son tombeau, a le front bandé comme les cadavres juifs; et, dans les *Noces de Cana*, tout, au miracle près, se passe exactement comme dans les *Noces juives* peintes en Algérie par nos orientalistes.

Ce sont là, certes, des indications excellentes. Mais elles ne portent en somme que sur des détails accessoires; et pour le fond, pour la conception des sujets et leur expression, M. Tissot ressemble bien plus qu'il ne le croit aux peintres anciens. Il nous raconte, tout comme eux, non pas une histoire ou une légende, mais un grand miracle mystérieux et sublime. Le surnaturel, chez lui, s'entoure d'un appareil extérieur plus particulièrement oriental; mais c'est lui qui domine, et toutes les considérations de temps et de lieu s'effacent, ainsi qu'il convient, devant lui. Ou si parfois nous jugeons qu'elles ne s'effacent pas assez, si, par exemple, dans les *Noces de Cana*, dans la *Pêche miraculeuse*, dans la *Transfiguration*, dans la *Résurrection de la fille de Jaïre*, la précision du décor donne à la scène un aspect trop naturel, c'est au détriment de notre émotion et de la valeur des peintures. Aussi bien ces quelques scènes sont-elles à beaucoup près celles que nous aimons le moins, dans tout l'ouvrage de M. Tissot. Nous n'y sentons pas, autant que nous aurions voulu, le miracle; la nature n'y chante pas la présence d'un Dieu.

Elle la chante, au contraire, dans l'œuvre des peintres anciens, malgré l'inexactitude du détail

et ce fâcheux dédain de la vraisemblance. La *Pêche miraculeuse* de Rubens et la *Transfiguration* de Raphaël sont loin assurément d'être des visions mystiques; mais de leur beauté même se dégage pour nous une certaine impression de surnaturel; et, au risque d'avoir « l'imagination faussée », nous préférons le Christ qu'elles nous montrent à celui des deux peintures correspondantes de M. Tissot. Encore celles-ci, comme nous l'avons dit, ne sont-elles qu'une exception dans l'ensemble de l'œuvre. Cent autres des compositions qu'elle nous offre témoignent d'un haut sentiment de l'idéal chrétien et supportent, sans trop de dommage, d'être mises en regard de celles des vieux peintres; mais c'est parce que M. Tissot, au lieu de chercher à rectifier les erreurs de ses devanciers, y a suivi le même instinct qui les avait tous animés.

Ces braves gens ont toujours eu l'impression, eux aussi, qu'en vertu même de la divinité de Jésus les hommes et les choses, autour de lui, avaient dû être relevés de leur réalité coutumière, que son contact avait suffi pour transfigurer la nature, et que la meilleure façon, pour eux, de peindre avec vérité les scènes de l'Evangile, était de les peindre aussi belles qu'il leur était possible. Et c'est à quoi ils ont tous tâché, chacun suivant sa manière propre de concevoir la beauté. Les uns, d'imagination faible, mais observateurs excellents, ne connaissaient rien de plus beau qu'une image bien fine et bien minutieuse, où, depuis les plis des visages jusqu'aux feuilles des arbres, tout était reproduit avec la même justesse. D'autres plaçaient la beauté dans l'émotion, soit

qu'elle résultât pour eux de l'expression et du mouvement des figures, ou de l'harmonie des couleurs, ou du jeu contrasté de la lumière et de l'ombre. Et d'autres encore se sont trouvés qui faisaient consister la beauté dans la beauté même; de l'imperfection des formes réelles ils savaient dégager des formes parfaites, et c'était comme si le chaos des apparences se fût ordonné et purifié, au seul contact de leurs yeux. Mais tous, et ceux-là et les autres, tous depuis Raphaël et le Titien jusqu'aux plus grossiers des réalistes flamands, ils ont mis leur sens de la beauté au service de leur foi. Chacun s'est efforcé de glorifier de son mieux, et par les moyens qui lui étaient les plus familiers, l'histoire surnaturelle dont leur âme était pleine. Et M. Tissot a fait comme eux. Si son œuvre, nous touche même après la leur, c'est à cause de la beauté artistique dont il l'a revêtue et de l'ardente foi qui la lui a inspirée. Par là elle se distingue des peintures religieuses de notre temps, bien davantage que par l'exactitude des détails extérieurs. Le peintre nous dit bien que son père, « chrétien de vieille roche et catholique fervent », a été stupéfait d'apprendre « que le Calvaire n'était pas une haute montagne en pain de sucre, couverte de rochers et de broussailles ». Mais, outre qu'on est en peine de connaître au juste l'emplacement du Calvaire, j'imagine que la forte impression du vieillard lui sera venue surtout de voir, dans les dessins de son fils, plus d'émotion et de piété que dans les tableaux qu'il connaissait jusque-là.

M. Tissot n'a pas rectifié notre conception de la

vie du Christ, telle que nous l'ont faite les peintres anciens. Il l'a seulement ravivée en nous, à force de talent et de sincérité. Loin de contredire les vieux maîtres, il a repris leur œuvre sainte, tombée depuis cent ans entre des mains profanes. Et, sous la diversité des détails extérieurs, son intention et la leur sont si proches parentes qu'il en est résulté souvent des ressemblances imprévues, jusque dans la façon de comprendre et de traiter les sujets. Il y a telle *Annonciation* de Gaddi, à Sienne, où la Vierge et l'Ange ont la même attitude, et presque la même figure, que dans l'*Annonciation* du peintre français. L'*Adoration des bergers* de Rembrandt, au musée de Munich, et plus encore un dessin qui en est l'esquisse, le *Jésus guérissant les malades* et le sublime *Lazare*, ont un caractère à la fois si juif et si chrétien qu'on pourrait les reproduire, à titre de variantes, en regard des mêmes scènes de M. Tissot. Et l'on n'en finirait pas, à vouloir épuiser ces comparaisons. Ici c'est un peintre flamand, là un Français, ailleurs un Vénitien ou un Allemand qui ont donné au récit évangélique une expression approchante. M. Tissot, certainement, n'a pu les imiter : il y en a même peut-être qu'il ne connaît pas. Mais ils se sont rencontrés parce que tous ils allaient vers un but commun. Tous, comme lui, cherchaient « la vérité dans la vie du Christ » ; les uns, afin de la mieux trouver, allaient à Rome ; d'autres, comme lui, en Palestine ; d'autres restaient dans l'endroit où ils étaient nés ; mais tous ils ne la cherchaient qu'au fond de leurs cœurs.

C'est dans son cœur que l'a cherchée et trouvée

celui de tous les peintres qui, aujourd'hui encore, nous en offre l'image la plus magnifique : un humble moine toscan, le plus ignorant des hommes et le plus naïf. Celui-là n'est pas allé à Jérusalem ; il n'a guère vu le monde, et ce qu'il en a vu ne paraît pas l'avoir un seul instant distrait des bienheureuses visions qu'il portait en lui. Ce n'était pas même un grand peintre, et les critiques n'hésitent pas à lui préférer son contemporain Masaccio pour la science du dessin et la maîtrise des couleurs. Et, cependant, il n'y a point d'âme un peu religieuse qui, devant ses fresques du couvent de Saint-Marc, n'éprouve le frisson d'une présence divine. Toute la vie du Christ y ressuscite aux yeux, avec une vérité si simple et si forte qu'on ne peut plus, ensuite, l'imaginer autrement. Qui ne se rappelle cette *Annonciation* où l'ange, les bras croisés, adore dévotement l'élue du Très-Haut? Son mouvement, sa figure, les grands plis flottants de sa robe violette, tout en lui est à la fois vivant et céleste : si vraiment un ange est apparu à Marie, c'est sous cette forme-là qu'il lui est apparu. Qui ne se rappelle, dans la *Nativité*, le regard de la mère contemplant son fils ? Quatre anges chantent sur le toit de l'étable, proclamant au monde le mystère glorieux ; mais, à défaut même de leur vue, cette mère et cet enfant suffiraient à donner l'impression du surnaturel. Et qui ne se rappelle, au-dessus de la porte de l'hôtel erie, le Christ en robe blanche, tenant dans sa main le bourdon du pèlerin, et souriant tendrement aux deux moines qui l'accueillent ? Du fond de sa cellule, étranger au reste des choses et

ne cherchant que le Christ, l'humble Fra Angelico l'a retrouvé dans son cœur.

Et nous aussi, c'est dans notre cœur que nous devons le chercher. En vain Renan et ses confrères ont cru l'en faire sortir ; il y est toujours, attendant, pour nous apparaître, que nous redevenions plus dignes de le voir. Mais nous sommes pareils à l'un de ces deux vieillards d'un conte de Tolstoï, qui s'étaient un jour mis en route pour visiter les lieux saints. L'un des deux, le plus riche, le plus intelligent et le plus dévot, avait traversé le monde jusqu'au tombeau du Seigneur. L'autre, un pauvre niais quelque peu ivrogne, aurait bien voulu, lui aussi, baiser l'empreinte miraculeuse des pieds de Jésus ; mais il avait rencontré en chemin une vieille femme si malade et de pauvres enfants si dénués de tout qu'il n'avait pu s'empêcher de s'arrêter auprès d'eux. Et Tolstoï raconte qu'à Jérusalem le premier de ces deux vieillards, tandis que vainement il tentait d'approcher du tombeau divin, eut la surprise de voir au premier rang, devant lui, souriant et le visage illuminé d'une béatitude céleste, le « simple d'esprit » qu'il avait laissé à mi-route. Celui-là seul était vraiment parvenu à Jérusalem. Dans la pureté de son cœur, il avait « vu Dieu ».

Février 1897.

II

L'ANCIENNE PEINTURE ALLEMANDE

I

LES PEINTRES PRIMITIFS DE L'ALLEMAGNE

Pareille à ce forgeron d'Anvers qui aima une jeune fille et qui devint peintre par la seule force de son amour, c'est par un miracle d'amour que l'Allemagne tout entière est devenue peintre, vers le milieu du XIVe siècle, et qu'elle l'est restée pendant trois cents ans.

Jamais une race n'avait eu à un aussi faible degré les qualités que requiert la peinture. Au XIVe siècle pas plus qu'aujourd'hui, les Allemands ne savaient voir les choses d'une façon colorée ou précise. Le monde extérieur n'était pas à leurs yeux, comme aux yeux des Flamands, un ensemble de lignes et de couleurs très réelles, constantes, nuancées minutieusement; ni, comme aux yeux des Italiens, une vivante harmonie de formes. Jusqu'au début du XVIe siècle, les peintres allemands ne semblent pas même s'être aperçus de la réalité visuelle. Ils s'obstinent à dédaigner l'étude de la nature; leur dessin reste d'une gaucherie surprenante : leur coloris est tout de fantaisie et de convention. Aucune des aptitudes du peintre ne se retrouve chez eux. Pendant que les Flamands et les Italiens ne cessent de perfectionner leurs procédés

techniques, les Allemands persistent à se contenter des procédés les plus simples et les plus primitifs ; ils gardent les fonds d'or au lieu des riches perspectives aériennes ; ils adoptent l'usage de l'huile sans prendre à cœur de s'en bien servir, et Dürer lui-même n'y recourt souvent que pour finir des tableaux ébauchés à la détrempe. Non seulement la race allemande ne sait pas voir : elle n'aime pas à voir ; et les œuvres de ses peintres ne lui causent pas plus de joie que le spectacle de la nature. Du XIVe au XVIe siècle, pendant tout le temps qu'a vécu l'ancien art de l'Allemagne, il ne s'est pas trouvé de princes ou de seigneurs pour le protéger, pour lui commander des travaux. Les maisons allemandes étaient vides de peintures. Toutes les œuvres des peintres étaient destinées aux églises, où on les traitait avec les mêmes égards que celles des orfèvres et des menuisiers.

Mais cette race aveugle était, dès lors, animée d'un *sentiment* fort et profond, qu'elle cherchait à traduire dans sa peinture, comme elle l'a traduit plus tard dans ses chorals et ses *lieds*. Elle éprouvait, dès lors, une émotion lente et continue, un vague besoin de tendresse, désireux d'une occasion de s'épancher. Les peintres allemands primitifs trouvèrent cette occasion dans les croyances de leur foi catholique : ils s'attendrirent sur les souffrances du Christ, la bonté maternelle de la Vierge, les angoisses et les joies du jugement dernier. Plus tard, la religion fut remplacée par la métaphysique et l'amour ; mais le sentiment, le *gemüth*, est resté le même en changeant d'objet.

Ajoutons, cependant, que ce *gemüth* n'a jamais été aussi pur et aussi parfait que chez les premiers peintres allemands. C'est lui qui leur a donné le pouvoir de faire, pendant trois cents ans, une peinture où manquent toutes les qualités de la peinture, et qui, cependant, nous séduit par un mélange extraordinaire de passion et de naïveté. Et, à deux ou trois d'entre eux, il a même donné un pouvoir plus haut : il leur a permis de réaliser des visions tout idéales, de rêves d'aveugles, et d'y imprimer le sceau mystérieux de la beauté plastique. Depuis Guillaume de Cologne jusqu'à Dürer et Cranach, c'est le sentiment qui a fait vivre, à lui seul, la peinture allemande.

Les âmes d'aujourd'hui sont fort éprises du sentiment. Elles vont de plus en plus vers les primitifs de l'Italie et des Flandres, parce qu'elles trouvent chez eux une émotion plus franche, et pour ainsi dire plus de musique, que dans l'œuvre des maîtres postérieurs. Et il peut paraître singulier, dans ces conditions, que l'on n'ait pas plus d'égards pour les vieux peintres de l'Allemagne, qui, bien davantage que les primitifs de l'Italie et surtout des Flandres, ont été jadis les musiciens de la peinture. Aucun art ne semble autant fait que le leur pour répondre aux besoins d'âmes lassées du réel, dégoûtées des faits, avides de tendresse et d'ingénuité. Comment donc expliquer, non point l'ignorance, mais le mépris où l'on tient en général l'ancienne peinture allemande ?

La cause véritable de ce mépris est dans le discrédit qu'ont jeté sur l'art primitif de leur pays les Allemands eux-mêmes. Les Allemands ne se

sont pas guéris, depuis le XVIe siècle, de leur cécité native. Mais, justement en raison de cette infirmité, ils ont admis avec plus de ferveur des théories esthétiques dont il leur a toujours été impossible de vérifier l'exactitude. On leur a dit, et ils ont cru que la peinture ne pouvait avoir qu'un seul but, la beauté de la forme; ils ont cru aussi, par surcroît, que cette forme était une, invariable, universelle. On comprend qu'ils se soient mis dès lors à dédaigner leur vieille peinture nationale, qui était pleine d'une beauté de sentiment incomparable, mais qui, certes, n'avait rien à faire avec la conception classique de la beauté formelle. Et comment voudrait-on que les étrangers s'intéressassent à un art méprisé à ce point par ses compatriotes eux-mêmes?

Il y a lieu d'espérer, pourtant, que la juste appréciation de la peinture allemande va nous devenir plus facile. C'est que les Allemands sont vaniteux, soucieux infiniment de la gloire de leur pays. Ils commencent à s'apercevoir que ces vieux peintres tant dédaignés étaient des Allemands, et qu'il importe à leur honneur national de paraître les respecter. Aussi, depuis quelques années, les musées se sont-ils largement ouverts aux œuvres des primitifs. A Munich, à Berlin, à Carlsruhe, à Vienne, les peintures nationales ont été recueillies avec soin et convenablement exposées. Les villes qui, jadis, avaient été les sièges des principales écoles, Cologne, Nuremberg, Augsbourg, ont créé de somptueuses galeries où les travaux de ces écoles sont traités avec mille égards. Les Allemands ne cessent pas de les dédaigner, au fond de leur

cœur, et de leur préférer les compositions les plus médiocres de Carlo Dolci ou de Ferdinand Bol ; mais ils vénèrent, comme des monuments de leur passé national, ces choses qu'ils refusent d'admettre comme des œuvres d'art.

Et puis, en même temps qu'ils sont soucieux de leur gloire, les Allemands sont érudits, portés à tous les travaux de patience. Or il arrive que leur érudition, depuis soixante ans, a un peu épuisé l'histoire des peintures italienne et flamande : toutes les dates sont découvertes, toutes les attributions rectifiées. Et ainsi la critique allemande s'est enfin tournée vers un domaine inexploré, l'histoire de l'ancienne peinture allemande. Aussi bien ce domaine allait-il lui offrir la matière la plus riche. Il avait été si parfaitement négligé que, aujourd'hui encore, certains catalogues de musées ne contiennent pas une attribution qui n'ait besoin d'être revisée. On avait assigné à des peintres du XIVe siècle des ouvrages évidemment postérieurs à la fin du XVe siècle. On avait confondu sous deux ou trois noms : Lochner, Wolgemuth, Holbein, des peintures si hétérogènes qu'elles ne pouvaient être ni du même temps ni de la même école. L'érudition allemande s'est jetée avec joie dans cette étude nouvelle. De consciencieux et pénétrants critiques ont commencé à déblayer le terrain : Hotho, M. Scheibler, M. Henry Thode. Et voici que, grâce à ces travaux préparatoires, l'histoire de la peinture allemande s'est trouvée assez mûre pour permettre à un savant professeur de Strasbourg, M. Janitschek, de tenter une revue d'ensemble de cette peinture, excellent manuel où se trouvent clairement résu-

més tous les travaux antérieurs[1]. Essayons donc, à notre tour, d'indiquer, en les appuyant sur les faits que nous fournit l'ouvrage de M. Janitschek, les moments et les caractères principaux de la peinture allemande primitive.

I

LE XIVe SIÈCLE. — L'ÉCOLE DE COLOGNE

Jusqu'à la fin du XIIIe siècle, l'Allemagne n'a pas eu de peinture nationale. On trouve bien déjà çà et là, dans certaines miniatures et même dans quelques fresques, la marque d'un effort pour secouer les formes byzantines, pour animer d'expressions plus vivantes l'archaïque rigidité des attitudes. Mais, si l'on excepte ces tentatives isolées, la peinture, presque toujours cultivée dans les couvents, est restée jusqu'au XIVe siècle un art de tradition, sans rien qui lui donne un caractère distinctif. C'est seulement au début du XIVe siècle que la peinture allemande est devenue originale, nationale, en devenant laïque. Elle est sortie des couvents pour entrer dans le peuple, et le peuple lui a confié la tâche de traduire les fortes et naïves émotions de son cœur.

Aussi bien jamais un peuple n'a-t-il eu à traduire des émotions plus profondes. Vers la fin du

1. H. Janitschek, *Die Deutsche Malerei*, 1 vol., Berlin, 1889.

XIIe siècle, un prodigieux courant de mysticisme laïque s'était répandu à travers les âmes allemandes. « En 1349, dit la *Chronique de Limbourg*, la peur de la mort amena tous les habitants du pays à se repentir de leurs péchés et à chercher des moyens de faire pénitence ; et ils le firent de par leur seule volonté, sans prendre conseil ni secours du Pape ou de la sainte Eglise. » Dans le même temps, un marchand de Strasbourg, Merswin, déclarait que « ceux des laïques qui vivaient avec Dieu valaient mieux que le clergé pour la direction des âmes ». Chacun voulait faire son salut par ses propres forces. Les villes et les villages étaient pleins de saintes ménagères qui voyaient Dieu, d'ouvriers qui prophétisaient et de savants bourgeois qui opéraient des miracles. De toutes les âmes débordait une piété fervente, et toutes étaient prêtes à accueillir un art qui devait donner forme à leurs idéales visions.

Cette sécularisation de la peinture ne pouvait manquer de créer une peinture toute nouvelle. Le moine, dans sa cellule, étranger aux passions du monde, se contentait habituellement de copier des modèles antérieurs. Il trouvait d'avance, dans les traditions du couvent, les formes qu'il devait reproduire et les procédés qu'il devait employer. Le peintre laïque, au contraire, ne pouvait s'inspirer que de lui-même. Il avait à exprimer des sentiments personnels, actuels, des sentiments nés en lui sous l'influence du monde qui l'entourait. Et, pour exprimer ces sentiments, il avait à tout inventer, formes et procédés.

Aussi les premiers maîtres allemands ont-ils

choisi de préférence le genre le plus facile en même temps que le plus populaire : l'illustration des manuscrits. Les manuscrits allemands du XIVe siècle se divisent en deux catégories bien distinctes. D'une part, les poèmes, les recueils de chansons, littérature de luxe et de plaisir destinée aux familles princières, illustrée par des maîtres habiles et instruits ; d'autre part, les livres de piété, les traités religieux, les *Armenbibeln* (bibles des pauvres), les manuels de droit, etc., tous ouvrages issus du peuple, la plupart destinés au peuple. Dans les manuscrits de la première catégorie, la miniature témoigne très vivement l'influence des enlumineurs français. C'est ainsi que les images du *Liederhandschrift* de Manesse, qui, récemment encore, appartenait à notre Bibliothèque Nationale, ressemblent à nos illustrations du XIIIe siècle par l'ordonnance de la composition, par l'ensemble des procédés, surtout par les détails de l'ornementation. Mais, à côté de cet art de cour, les œuvres populaires de la même époque nous font voir déjà dans toute leur pureté les caractères dominants d'un art plus national. La *Chronique* de Baudoin de Trèves, retraçant les principaux faits du voyage de l'empereur Henri VII en Italie, la *Bible* de Wellislas et l'admirable *Passionnale* de la princesse Cunégonde, à Prague, les *Armenbibeln* de Constance, de Munich, etc., n'ont plus rien de commun avec la manière habile et délicate des imagiers français. Les procédés sont rudimentaires : un simple tracé des contours, avec deux ou trois couleurs gauchement étalées ; nulle marque d'une observation anatomique, nulle

perspective ; mais, au lieu de ces qualités artistiques, une recherche constante de l'expression poétique. Dans la *Chronique* de Baudoin, les moindres mouvements des bras ou des têtes, les moindres détails des attitudes, sont destinés à traduire des états intérieurs. Qu'il nous suffise de citer, par exemple, la grande miniature de la mort d'Henri VII, où vingt personnages entourent l'empereur défunt avec des gestes et des regards infiniment variés. Le *Passionnale* est moins mouvementé ; mais l'effort d'expression, ici, s'est porté tout entier sur les traits du visage. Plusieurs des enluminures, le frontispice, le *Couronnement de Marie*, présentent déjà le type particulier de vierge des premiers tableaux de Cologne, qu'elles rappellent aussi par la douce pureté des lignes. Ailleurs, dans l'*Armenbibel* de Constance, le sentiment se traduit par mille détails d'une fantaisie enfantine : la jeune Marie, présentée au temple, regarde fièrement dans les yeux le grand prêtre ; le petit Jésus se retourne pour tendre le bras à saint Joseph, qui marche gravement derrière lui. Et cette fantaisie va jusqu'à la caricature dans l'*Armenbibel* de Munich, où les personnages de l'Ancien Testament se trémoussent en pourpoints étroits, avec de grandes bottes et d'énormes éperons. Autant de façons d'expression diverses que nous allons retrouver dans l'histoire de la peinture allemande à travers les trois siècles de son existence.

Au contraire de la miniature, la fresque ne pouvait guère convenir aux peintres allemands. Outre les difficultés du genre, qui suppose une extrême habileté manuelle et une extrême jus-

tesse de vision, les Allemands avaient encore, pour les détourner de la fresque, le caractère spécial de leur architecture. En coupant de larges fenêtres les intervalles des piliers, en multipliant les détails architectoniques, l'art gothique rendait la peinture à fresque particulièrement malaisée. Aussi les fresques allemandes sont-elles fort peu nombreuses, et sans grande importance[1]. A peine peut-on signaler deux peintures bien caractéristiques : la décoration murale du château de Runkelstein, dans le Tyrol, et les charmantes fresques de l'église de Ramersdorf, aujourd'hui transportées au cimetière de Bonn. Ces dernières surtout méritent d'arrêter l'attention. Il est curieux de voir à quel point s'y retrouvent les traits distinctifs des miniatures allemandes, notamment du *Passionnale* de Prague. Sous de vives couleurs, — rouge, bleu et jaune, — les personnages présentent des formes élancées, dessinées sommairement, avec des têtes trop petites, des extrémités trop longues et trop maigres. Mais les expressions sont d'une douceur surnaturelle. Ces petits visages pâles semblent perdus dans un rêve souriant et pieux, dont les situations les plus pathétiques ne parviennent pas à les éveiller. Parfois même, l'artiste anonyme, à force de sentiment, réalise des figures parfaitement belles : ainsi deux petits *Anges musiciens* sont d'admirables poèmes de grâce féminine, religieux et charmants comme les anges de Fra Angelico.

1. Ajoutons cependant que, de jour en jour, on découvre dans les églises des bords du Rhin de nouvelles traces de fresques. L'église de Schwarzrheindorf, près de Bonn, a même conservé toutes ses peintures du XIVe siècle.

Nous n'aurons plus l'occasion de retrouver la miniature ni la fresque, dans notre rapide examen de la peinture allemande primitive. La miniature, après son merveilleux éclat du XIVe siècle, ne devait pas tarder à être remplacée par un genre plus populaire, plus capable de répandre partout les émouvantes images : la gravure sur bois. Quant à la fresque, les difficultés qui l'avaient entravée au XIVe siècle n'ont fait, depuis, que s'accroître. Dès la fin de ce siècle, il n'y a plus trace de fresques importantes dans les églises d'Allemagne. En revanche, à partir de l'an 1350 environ, les chapelles se tapissent de tableaux, les autels se couvrent de triptyques ; la peinture à la détrempe sur bois, la peinture de tableaux, tantôt seule, tantôt associée à la sculpture peinte, prend la place de la peinture à fresque. L'art des peintres allemands a trouvé désormais sa forme définitive.

Les historiens s'accordent à répartir tous les tableaux de cette première période, qui va de 1350 à 1400, en trois catégories, correspondant à trois écoles : l'école de Prague, l'école de Nuremberg et l'école de Cologne. Il nous est cependant impossible de nous arrêter sur les deux premières de ces écoles. L'école de Prague, développée dans cette ville vers le milieu du siècle, sous l'influence de l'empereur Charles IV, ne nous apparaît pas comme une école purement allemande. Dans les tableaux de la chapelle de la Croix, à Karlstein, dans le *Christ en croix* et les deux *Apôtres* du musée de Vienne, provenant de la même chapelle, dans tous ces remarquables ouvrages du maître bohémien Théodoric, nous découvrons un réa-

lisme précis et vigoureux, une entente de la composition pathétique, une habileté de dessin et de coloris qui prouvent combien a été vive, sur le peintre de Prague, l'influence des artistes italiens mandés par Charles IV à sa cour. Les énormes figures des apôtres, surtout, n'ont rien d'allemand: ces visages pleins et ronds, ces larges épaules, ces traits exprimant la force et la décision bien plus que le recueillement religieux, le soin apporté au rendu des accessoires, l'experte ordonnance des couleurs s'harmonisant avec les fonds d'or, rien de tout cela ne semble venir de l'inspiration allemande ; rien, en tout cas, ne s'en retrouvera dans la suite de l'art allemand.

En revanche, les rares peintures nurembergeoises du XIVe siècle, dont la plus remarquable est le célèbre tableau d'autel de la famille Imhof, au Musée Germanique, ne nous semblent pas échapper suffisamment à l'influence de l'école de Cologne pour mériter une étude spéciale. Le réalisme y est bien un peu plus accentué ; le souci de l'exactitude y est plus vif, et moindre le sentiment de la beauté idéale ; mais ce sont, en somme, les mêmes poses immobiles, les mêmes formes maigres et pâles (moins pâles cependant) se dessinant sur un fond d'or ou de bleu étoilé.

Malgré toutes les théories des historiens, il n'y a eu, en Allemagne, au XIVe siècle, qu'une seule école vraiment originale et nationale : l'école de Cologne. Mais l'on peut bien dire que jamais une école ne fut plus spontanée, plus indépendante d'influences étrangères, plus homogène, plus merveilleusement adaptée à l'état des âmes qui l'ont faite ou vue naître.

Cologne, d'ailleurs, avait toujours été et devait rester jusqu'au XVIe siècle la capitale artistique de l'Allemagne. Toujours aussi elle en avait été la capitale religieuse, le foyer intellectuel et moral. Lorsque se produisit en Allemagne le mouvement mystique que nous avons signalé, c'est à Cologne qu'il trouva son expression la plus marquée. Il y revêtit la forme très spéciale d'un idéalisme religieux, condamnant toute considération du monde extérieur. C'est là que le dominicain Albert prêchait l'abandon de toutes les illusions terrestres et le recueillement de l'âme en elle-même. C'est là que maître Eckhart (mort en 1329) et, plus tard, le fougueux Tauler (mort en 1361) recommandaient, avec un renfort de puissantes images et d'imprécations, le renoncement à toute réalité externe, à toute personnalité, à toute action. « Le but de l'homme, disait Tauler, n'est point l'action, mais l'émotion. » Et les masses, se pressant à ces discours, accueillaient avidement des théories qui s'accordaient avec leur amour naturel de la rêverie passive, comme avec leur peu de goût pour l'observation extérieure.

C'est dans ces conditions, c'est de ces croyances qu'est née la peinture de Cologne. Elle s'adressait à des âmes pour qui le monde extérieur n'existait pas, pour qui l'unique idéal était l'émotion religieuse. Mais cette émotion était si naïve et si puissante que, au lieu du monde extérieur qu'elles ne voyaient pas, les âmes allemandes voyaient ingénument surgir des formes surnaturelles; elles incarnaient en de pieuses images la Vierge, le Sauveur, les saints et les anges. Les peintres de

Cologne n'ont eu qu'à préciser, à reproduire ces visions sacrées. Ils l'ont fait, et ainsi ils nous ont laissé une peinture extraordinaire, absolument en dehors de toute réalité : et cependant vivante, parce qu'ils l'ont tirée du profond de leur cœur ; et cependant belle, parce qu'elle traduisait le patient effort de leur pensée pour se figurer les types parfaits de la sainteté.

Assurément les œuvres de l'ancienne école de Cologne ne présentent pas, dans l'histoire de l'art, un cas tout à fait unique. Elles rappellent, par leur intention et par plus d'un trait de leur exécution, les peintures de Fra Angelico, et davantage encore celles de la première école de Sienne, qui fut aussi, comme l'on sait, une école de peinture toute sentimentale. La ressemblance est même souvent si forte que l'on est embarrassé pour l'attribution de certains dessins, où l'irréalité des traits, l'expressive beauté des lignes, font songer aussi bien à un maître de Sienne qu'à un maître de Cologne. Mais, en général, un caractère très important distingue les peintures de Cologne de toutes les peintures italiennes. Les maîtres italiens sont toujours, en dépit de leur naïveté, graves et un peu tristes. Ils donnent volontiers à leurs figures des expressions douloureuses : les visages qu'ils nous montrent sont pâles et amaigris, et toujours par l'effet d'une souffrance profonde qui prête à leur sourire même quelque chose d'amer. Rien de pareil chez les peintres de Cologne. Ceux-là n'ont vraiment vu dans la religion qu'un adorable jardin de formes gracieuses et pures. La pâleur de leurs Vierges ne résulte point

de cruelles angoisses; de même que l'étrange maigreur de leur corps, elle n'est que la marque d'êtres presque immatériels, étrangers à notre réalité terrestre. Leur sourire n'a rien d'amer : il apparaît comme l'attitude naturelle de leurs doux visages. Nous voyons bien qu'il serait impossible à leurs lèvres de ne pas sourire, comme à leurs membres fluets et délicats de faire un mouvement. Ces Vierges, nous les sentons des personnages de rêve, à jamais calmes et gais, tout ensemble bons comme des mères et jolis comme des fées. Même expression de douce gaîté dans les traits de l'Enfant. Les vieillards ont un sourire d'une sérénité divine. Et lorsque le peintre, — ce qui lui arrive rarement, — essaie de peindre une scène douloureuse, il ne peut s'empêcher de donner encore au Christ, à la Vierge, aux saints, une sérénité recueillie : il anime d'expressions tendres les visages des bourreaux eux-mêmes.

Les voici sur leurs fonds d'or, digne atmosphère à ces figures irréelles, voici ces merveilleux héros d'une religion souriante. Les voici tels que nous les avons vus déjà aux fresques de Ramersdorf, avec leurs formes élancées, leurs membres à jamais immobiles, leurs mains longues et menues. Leurs amples vêtements tombent à grands plis, laissant deviner le corps mince et débile. Tout cela est gauche, impossible ; mais de l'ensemble de ces lignes s'exhale l'incomparable parfum d'une poésie pieuse.

Pas un détail qui n'ajoute à cette impression. Les visages sont d'un ovale allongé, avec des fronts d'une hauteur anormale, un nez fluet et gracieux,

une bouche très fine, des yeux enfoncés et presque toujours à demi fermés : car, pas plus que les mystiques du temps, perdues, comme eux, dans leur rêve divin, les Vierges de Cologne ne veulent regarder notre monde de damnation. Les robes ont, pour égayer nos yeux, des tons chauds et vifs ; les chairs sont d'une pâleur presque blanche, éclairées d'une mystérieuse lumière intérieure.

Tel est cet art de Cologne : exquise fleur de beauté mystique, mais trop frêle et trop délicate, semble-t-il, pour rester longtemps épanouie. Or il se trouve précisément qu'elle a fleuri près d'un siècle. Pendant un siècle, les peintres de Cologne ont naïvement essayé de représenter les rêves de leur foi, et leur foi n'a rien perdu de sa calme et souriante sérénité. Alors que déjà l'art réaliste des Van Eyck avait envahi l'Allemagne, en 1450, des peintres se trouvaient, à Cologne, pour continuer à peindre des Vierges mystiques, dédaignant de sacrifier à l'observation consciencieuse de la réalité leurs naïves visions intérieures. Et, loin de s'affaiblir pendant ce siècle, le courant idéaliste n'a point cessé de devenir plus fort et plus exclusif.

Des maîtres du XIVe siècle, un seul nous est connu : le premier en date, sans doute, maître Guillaume de Herle, mort en 1378[1]. Il est certainement l'auteur des fresques du Dôme de Cologne, aujourd'hui presque toutes perdues. On peut aussi le considérer comme l'auteur d'un grand tableau

1. Voir, sur cette première école de Cologne : J.-J. Merlo, *Die Meister der altkölnischen Malerschule*. Cologne, 1852.

ÉTIENNE LOCHNER

LA VIERGE AU BUISSON DE ROSES

(Musée de Cologne.)

d'autel à nombreux compartiments, provenant de l'ancienne église de Sainte-Claire et transporté depuis dans la cathédrale. Ce sont des scènes d'une variété surprenante, avec une grâce tranquille de formes et une tendresse ingénue d'expressions : la *Vierge et saint Joseph baignant l'Enfant Jésus ;* la *Fuite en Egypte ;* l'*Adoration des Mages*, charmantes scènes où la profondeur du sentiment s'allie à un choix d'harmonieuses couleurs et à une sûreté de trait qui dénote un maître.

Et ce Guillaume étant, de tous les peintres de l'ancienne école de Cologne, le seul dont on connût le nom, on n'a pas manqué de lui attribuer tous les tableaux de l'école. Devons-nous, avec M. Janitschek, reconnaître sa main dans les deux *Vierges* des musées de Nuremberg et de Cologne? Ce sont, à coup sûr, deux chefs-d'œuvre, et où se retrouvent toutes les qualités de l'*Autel de Sainte-Claire ;* mais il nous semble que, au point de vue de l'expression comme à celui de l'idéalisation des figures, ces deux *Vierges* représentent un progrès sur les ouvrages authentiques de maître Guillaume. A plus forte raison refusons-nous d'attribuer à ce peintre les deux *Sainte Véronique* de Munich et de Londres, œuvres d'une poésie plus subtile, et qui montrent déjà la transition entre le premier et le dernier grand peintre de Cologne, entre Guillaume de Herle et Etienne Lochner.

Il nous est impossible de ne pas citer encore un tableau de la même école, qui peut être considéré, sous certains rapports, comme l'incarnation la plus complète de ses tendances et de ses qualités. C'est un petit tableau du Musée municipal de

Francfort. Dans un jardin, Marie se tient assise, lisant un livre, auprès d'une table de pierre. Autour d'elle, toute la création est en fête : l'herbe éclate de fraîcheur, les arbres sont couverts de fleurs et de fruits, les oiseaux sautillent sur les branches. L'enfant, assis aux pieds de sa mère, babille avec une sainte qui lui apprend à jouer d'un petit luth. Et, çà et là, d'autres saintes se promènent, cueillent des fleurs, puisent de l'eau à une fontaine. Le tout dans une atmosphère blanche, parfumée d'innocence et d'ingénuité, contribuant encore à nous donner l'impression d'une douce réalité de rêve.

L'influence des maîtres de Cologne s'est vite étendue en Allemagne. De la Westphalie, des cités rhénanes, de nombreux ouvrages sont sortis qui montrent, avec les mêmes intentions mystiques, la même manière de modeler et de peindre. Mais on n'y trouve plus la petite flamme de beauté qui scintille adorablement dans les œuvres de Cologne. Il faut bien le dire, d'ailleurs, si toutes les écoles allemandes ont cherché à faire une peinture de sentiment, seuls les peintres de Cologne ont su donner à l'expression de leurs sentiments une intense et mystérieuse beauté formelle. Il suffit de voir, au musée de Berlin, un grand triptyque daté de 1404, et attribué à maître Conrad de Soest, pour comprendre comment l'art de Guillaume perdait vite sa grâce en sortant de Cologne, et comment l'expression des mêmes sentiments mystiques devenait tout de suite plus forte, plus virile, — moins belle.

II

LE XVe SIÈCLE. — LOCHNER, SCHONGAUER, WOLGEMUTH

Nous nous sommes longuement arrêté sur la première école de Cologne. C'est que, seule de toutes, cette école a produit des œuvres parfaites dans leur genre ; c'est que, surtout, elle a seule été entièrement indépendante de toute influence étrangère. Dès la première moitié du xve siècle, l'art flamand pénètre en Allemagne, impose aux peintres allemands ses procédés, qui viennent d'être brillamment perfectionnés par Hubert Van Eyck, et leur donne en même temps un goût du réalisme qui semble convenir bien moins que l'idéalisme de maître Guillaume à une race toute sentimentale. La peinture allemande du xve siècle n'est plus le libre épanouissement d'un art original et spontané ; elle apparaît plutôt comme une résistance inconsciente du génie allemand à un art étranger, que, le plus souvent, il croit imiter.

Dès l'an 1420, la peinture s'est si bien sécularisée en Allemagne qu'elle est devenue un métier. Des corporations de peintres se sont formées à Cologne, à Colmar, à Augsbourg, à Nuremberg, dans toutes les villes. Le jeune homme qui se destine à la peinture doit d'abord passer de trois à cinq ans, en qualité d'apprenti, chez un maître-peintre. Puis, c'est le voyage traditionnel de tout artisan.

Le garçon va dans les villes voisines, visite les ateliers en renom, et, le plus souvent, il pousse son chemin jusqu'en Flandre[1]. Il admire à Saint-Bavon de Gand les célèbres peintures d'Hubert Van Eyck, terminées par son frère Jean, le 6 mai 1432. Il y voit un art nouveau, consacré à l'exacte reproduction de la nature réelle, au lieu de servir, comme l'art de son pays, à la réalisation d'une nature idéale. Et puis les peintres qu'il rencontre là-bas, les élèves de Van Eyck et de Rogier Van der Weyden, ces gens mettent à leur travail une conscience, une application qui ravissent la bonne âme du jeune Allemand. Il apprend d'eux l'usage de l'huile pour lier les couleurs, la méthode qui leur permet de mélanger finement les tons. Mais lui, malheureusement, il est gauche par nature, porté à faire sans trop de frais de médiocre besogne. Et le voilà qui revient dans sa ville natale, dégoûté de la peinture de ses compatriotes, tout entier au bonheur de posséder une technique nouvelle dont les intimes secrets doivent lui échapper à jamais.

Lorsqu'un jeune peintre italien terminait son apprentissage, il trouvait tout ouverte, devant lui, la voie où il allait s'engager. Son maître, ses camarades d'atelier étaient des lettrés, des savants, au moins des gens instruits, et qui lui avaient façonné le goût en même temps qu'ils lui enseignaient la technique. Il avait encore, pour s'intéresser à lui, pour le guider, toute une troupe de poètes et d'érudits, tous gens qui, en Italie, vivaient dans la familiarité des artistes et formaient avec eux un

1. Parfois même, il s'y installe à demeure : tel fut le cas de Hans Memling.

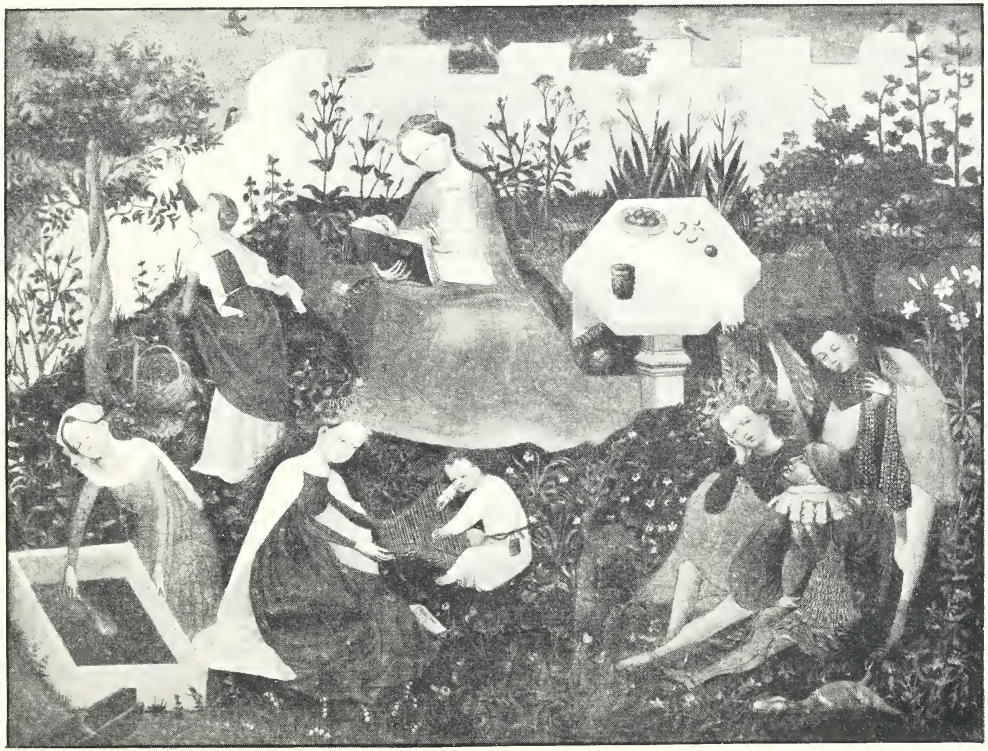
même centre intellectuel. Rien de pareil pour le jeune Allemand. Celui-là n'était qu'un ouvrier ; il n'avait pour l'encourager et le conduire que ses confrères, les membres de sa corporation. Les savants, étrangers au mouvement populaire des esprits, se confinaient dans leur scolastique, où le pauvre diable n'entendait goutte. Que faire donc, et à quoi employer les beaux moyens qu'il avait rapportés des Flandres? Il les employait comme ses maîtres flamands ; il essayait de reproduire ce qu'il voyait. Mais lui, avec ses yeux d'Allemand, il voyait mal et sans plaisir la réalité des couleurs et des formes, gêné qu'il était par sa lourdeur native, par son défaut de science, surtout par l'impossibilité de fermer l'oreille à l'incessante musique de ses vagues émotions. De là les défauts et les précieuses qualités de ces maîtres allemands. En voulant reproduire la réalité, ils la déformaient; ils prêtaient à leurs personnages des figures et des mouvements impossibles. Mais, par ces figures et ces mouvements, ils traduisaient à leur insu leurs émotions intérieures. Et, au lieu des habiles et sèches peintures réalistes de leurs maîtres de Bruges, de Gand et de Bruxelles, ils peignaient malgré eux des tableaux de pure fantaisie, souvent informes et poussés à la caricature, souvent si naïfs, si ingénieux, si touchants qu'il leur manque seulement, pour être des chefs-d'œuvre, un léger rayon de beauté plastique.

Ce rayon de beauté plastique, un seul maître, durant tout le xve siècle, a su le saisir et le fixer dans son œuvre. Celui-là est, à notre sens, bien plus que Dürer et que Holbein, le plus grand

peintre de l'Allemagne. C'est Etienne Lochner [1], né vers 1380, aux environs de Constance, mais qui a vécu à Cologne et y est mort en 1452.

La première peinture que nous possédions de Lochner est la *Vierge au voile* du Musée Episcopal de Cologne, datant sans doute de 1410. C'est encore un tableau de l'ancienne école : membres fluets et inertes, épaules tombantes, mains trop effilées, yeux enfoncés et paupières à demi baissées ; seul, l'ovale du visage a pris un peu de plénitude. Mais, comme il a les défauts de la vieille manière de Cologne, le tableau de Lochner en a le charme profond et mystérieux. La Vierge est un être irréel, mais tout empreint d'une naïve beauté. Et cette beauté devient encore plus idéale, plus éloignée de toute réalité terrestre et, en même temps, plus pure, dans deux tableaux d'une date postérieure : la *Vierge au buisson de roses*, de Cologne, et la *Vierge entourée d'anges musiciens*, de Munich. Nous ne connaissons pas de peinture qui égale la grâce de ces formes délicates et souriantes, de ces divines figures de jeunes filles, rayonnant parmi leur merveilleux encadrement de fleurs et de verdure. Avant de se modifier, l'art créé par le vieux Guillaume a réalisé dans ces deux tableaux sa perfection suprême. Tout y est frais, léger, harmonieux; et d'adorables petits anges, voletant parmi les fleurs contribuent encore à entourer Marie d'une atmosphère appropriée à sa divine beauté.

1. Voir sur Lochner et l'école de Cologne au xve siècle : Hotho, *Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen*, Berlin, 1855, et Scheibler : *Meister und Werke der kölner Malerschule von* 1450 *bis* 1500, Bonn, 1880.



MAITRE ANONYME DE L'ANCIENNE ÉCOLE DE COLOGNE

LE PARADIS

(Musée Municipal de Francfort-sur-le-Mein.)

Entre le temps où il peignait ces deux tableaux et celui ou il peignit le grand *Dombild* de la cathédrale de Cologne, qui semble avoir été son dernier ouvrage, Lochner a évidemment fait connaissance avec l'art des Van Eyck. Mais, malgré l'avis des historiens allemands, nous croyons qu'il ne lui a rien pris, et que le *Dombild* est le résultat naturel des tendances séculaires de l'école de Cologne. Assurément, la part est faite plus large à un certain réalisme : les formes du corps sont plus naturelles, les tons plus justes ; plusieurs des personnages sont même déjà traités en portraits, à la façon flamande. Mais, comme on sent que tout cela est secondaire, que le but véritable de l'œuvre est un but d'expression religieuse, une symphonie mystique, et non la restitution d'une scène de la réalité ! Cette vierge aux yeux baissés, conservant le type ancien de Cologne, tandis que l'entourent des jeunes filles aux regards déjà hardiment ouverts, cette vierge encore vêtue d'un costume idéal parmi des adorateurs accoutrés à l'allemande, c'est elle qui est le centre, le foyer lumineux de l'œuvre tout entière. A son contact, tous les visages se transfigurent, toutes les formes acquièrent une délicate puissance d'expression qui les rattache profondément à cet être surnaturel. Les procédés même dénotent l'originalité du peintre. Ils prouvent qu'il a connu la méthode de l'huile, qu'il en a compris les effets, mais qu'il a voulu obtenir, avec l'ancienne méthode de la détrempe, la même variété et richesse de nuances. Le *Dombild* est le chef-d'œuvre de la technique ancienne, comme il est le chef-d'œuvre de

l'ancienne tendance de l'école de Cologne[1].

De tous les peintres allemands du xve siècle, Lochner et ses élèves sont les seuls qui aient presque entièrement résisté à l'influence flamande. Tous les autres n'y ont résisté que d'une façon pour ainsi dire inconsciente, par l'unique empêchement de leur nature, qui ne leur a point permis d'imiter une peinture trop habile et trop réaliste.

En général, les peintures allemandes se distinguent aisément des peintures flamandes qui les ont inspirées. Au point de vue technique, l'emploi de l'huile laisse en partie subsister les traditions de la détrempe ; on ébauche à la colle, on ne se sert de l'huile que pour les dernières retouches. Les peintres allemands ont aussi conservé l'habitude de dessiner les lignes avec leur pinceau d'une façon très accentuée, de sorte que les traits sont restés sous les couleurs comme des entailles noires et sèches. Ensuite, chose singulière, il arrive souvent de trouver dans les tableaux allemands une lumière plus vraie, mieux répartie que dans les tableaux flamands. Mais, au point de vue de la perfection des détails, de l'observation anatomique, de la science du paysage et de la perspective, l'infériorité des Allemands est incontestable : et leur persistance à garder les fonds d'or peut

1. Une grande *Crucifixion* du musée de Nuremberg nous montre un Lochner tout autre : un maître aux expressions fortes et douloureuses, sachant composer les scènes de la Passion avec une extrême sobriété d'effets. Cette manière doit avoir eu, en Allemagne, un vif succès, à en juger par les nombreux tableaux qui la reproduisent, et dont le plus remarquable est un *Jugement dernier* du musée de Cologne.

encore être considérée comme une marque d'infériorité.

Si maintenant, des procédés, nous passons à la conception, nous retrouvons les mêmes différences. Les Allemands s'efforcent à être des réalistes, mais n'y parviennent pas. Ils s'attachent, malgré eux, à imprégner d'émotion les scènes qu'ils représentent. Les uns contournent les membres de leurs personnages en mouvements exagérés; d'autres sacrifient tout à l'expression du visage. Tous, ou à peu près, sont gauches, embarrassés; mais presque tous nous offrent un art plein de fantaisie, et un art vraiment primitif, d'où débordent la bonne foi et la naïveté.

Contentons-nous d'indiquer en peu de mots les principaux de ces maîtres. Chacun d'eux se distingue des autres par la façon différente dont il accommode à sa nature d'Allemand la manière flamande.

Et, d'abord, citons avec respect le maître anonyme des *Scènes de la vie de la Vierge* au musée de Munich, maître que l'on avait longtemps confondu avec l'auteur de la *Passion de Lyversberg*, au musée de Cologne. Le peintre de la *Vie de Marie* est sans doute originaire de Cologne : il a subi l'influence flamande, soit directement, soit par l'intermédiaire d'un maître allemand antérieur dont nous avons vu quelques tableaux à Cologne, à Bruxelles et au musée de Schleissheim. Ses *Scènes* de Munich rappellent d'une façon évidente la manière flamande, moins celle de Rogier que celle du Hollandais Bouts, le plus coloriste des maîtres des Pays-Bas. C'est le même réalisme, la

même finesse de détails, le même modelé un peu sec et les mêmes couleurs chatoyantes. Mais comme on reconnaît tout de suite les caractères distinctifs de l'Allemand de Cologne! Jamais un peintre des Flandres n'aurait eu le sens de cette composition toute symphonique, de cette appropriation du paysage et des architectures au sujet de la scène. Jamais il n'aurait su animer ses figures jusqu'à leur donner cette vie idéale, jusqu'à les revêtir d'une indéfinissable beauté plastique. Avec leurs fonds d'or et maintes gaucheries, les *Scènes de la vie de Marie* sont les modèles d'un genre charmant, à mi-chemin de l'idéalisme de Cologne et du réalisme des Pays-Bas. L'élément mystique même n'en a pas encore disparu ; et souvent une volée de petits anges, une jeune figure de vierge aux yeux baissés, évoquent, parmi ces scènes réelles et vivantes, le souvenir de maître Lochner.

Il nous faudrait citer encore d'autres peintres anonymes de Cologne, également soumis à l'influence flamande, et qui ont su transformer l'art qu'ils imitaient en lui infusant une vie d'émotions tout allemande. Mais ni le maître de Liesborn ni le maître de l'église Saint-Séverin n'ont eu, dans l'histoire de l'art allemand, une importance comparable à celle d'un peintre de Colmar, Martin Schongauer.

A l'inverse de Lochner, celui-là est parti de l'imitation des Flamands, et c'est par degrés qu'il s'est dégagé de toute influence étrangère pour devenir un peintre essentiellement original. Tout le destinait à être un imitateur des Flamands. A

Colmar, où il était né vers 1450, il avait eu pour maître Gaspard Isenmann, dont les tableaux dénotent une connaissance marquée de la technique flamande et un goût du réalisme à la façon de Rogier, mais tourné déjà à la caricature. Au sortir de sa ville natale, le jeune Schongauer est allé lui-même en Flandre : il a étudié chez les élèves de Rogier, et ses premiers ouvrages, lorsqu'il est revenu à Colmar, ont été d'évidentes imitations de ce maître.

Mais quelques années suffisent pour éveiller en lui le besoin d'une peinture plus émue. Déjà l'influence de Rogier s'est fort effacée dans les *Scènes de la Passion* du musée de Colmar. Non seulement tous les personnages ont des types allemands, mais il y a entre eux une liaison morale, une unité de pensée et de souffrance qui met certains de ces tableaux de Colmar, notamment la *Mise au tombeau*, bien au-dessus des peintures de Rogier. Et nulle trace de caricature : une étude consciencieuse, parfaite, des sentiments et de leur expression corporelle.

Encore l'âme de Schongauer était-elle trop sentimentale pour s'en tenir même à ce réalisme. Il a voulu, dans ses dernières œuvres, tirer, lui aussi, des figures allemandes ce qu'elles contenaient d'idéal et de poésie. Et, s'il n'est pas arrivé, comme les maîtres de Cologne, à une véritable beauté plastique, il a du moins créé des types de femmes infiniment séduisants et touchants. Deux *Vierges*, à Munich et à Vienne, représentent le mieux cette troisième manière du peintre alsacien. L'ovale s'est arrondi gracieusement, le grand front saillant

s'est atténué, les yeux sont devenus brillants de vie et de bonté. Quelque chose de léger et de sensuel a pris la place de la gravité ancienne. En même temps, l'exécution devenait plus parfaite. Le fond d'or disparaissait, remplacé par un beau ciel, au-dessus d'un petit paysage de montagnes. Le coloris lui-même prenait un fondu, une chaleur et une suavité qui rappellent les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'école des Bellini[1].

Schongauer est mort à trente-huit ans, en 1488. Ses rares tableaux sont l'honneur de l'Alsace, et plus encore ses gravures, prodiges de sentiment, d'habileté et de charme, tantôt sombres et pathétiques, tantôt légères, souriantes et d'une adorable grâce féminine.

Aucun autre des peintres allemands n'a su, par malheur, tirer de l'étude des Flamands l'heureux parti qu'en a tiré Schongauer. Ni les élèves de ce maître à Colmar ni les peintres de l'école d'Ulm n'ont su dégager franchement leur personnalité. A Colmar, Louis Schongauer a pourtant gardé quelque chose de la grâce et de l'émotion de son frère, si l'on en juge par les adorables petites *Scènes de la vie de Marie*, de la cathédrale d'Augsbourg, que lui attribue M. Janitschek. A Ulm, le vieux Hans Schüchlin, l'auteur du célèbre autel de Tiefenbronn, n'a guère fait que substituer des types allemands aux types flamands de Rogier et de Bouts; il n'a pas cherché à faire vivre ses personnages, non plus qu'à s'écarter des sèches

1. Les *Vierges* de Munich et de Vienne ont malheureusement perdu, sous des repeints, leur coloris primitif.

expressions convenues. Son élève Zeitblom (1450-1517), infiniment plus habile, n'a guère été plus ému. Ses froides figures de saints et de saintes, reproduisant les types et les costumes allemands avec une exactitude méritoire, n'ont jamais ni assez d'expression ni assez de mouvement pour nous donner l'illusion de la vie. A peine pouvons-nous signaler, parmi ses nombreuses compositions d'Ulm, de Stuttgard, de Berlin, d'Augsbourg, etc., un gracieux *Vera Icon* de Berlin, et deux *Scènes de miracles* à Augsbourg, très saisissantes dans leur vigoureux réalisme.

Le temps n'est pas éloigné où, pour les Allemands, la peinture allemande du xve siècle se résumait dans le nom d'Holbein le Vieux Aujourd'hui encore, c'est à lui que les marchands de tableaux attribuent toutes les peintures primitives allemandes, quand ils n'en font pas honneur à Memling ou à Patinir. Et, certes, le maître d'Augsbourg mérite l'attention à plus d'un titre. D'abord, il est le père d'Holbein le Jeune et le professeur de son fils. Lui-même, en outre, a été un peintre très habile, disposant de toutes les ressources de son métier. Il a connu les Italiens, les Flamands, les Allemands ; à tous il a pris ce qu'il jugeait le meilleur; et il a mis une maîtrise incontestable à fondre ces emprunts hétérogènes dans une manière bien à lui. Ajoutons qu'il se montre, dans ses dessins, portraitiste merveilleux, supérieur même à son fils par la précision et la simplicité des moyens. Il n'est pas seulement, comme Zeitblom, un excellent dessinateur, il est un coloriste de premier ordre, et c'est à lui que l'école d'Augs-

bourg doit les traditions qui en ont fait, au XVIe siècle, l'école vénitienne de l'Allemagne. En un mot, il est le plus *peintre* des peintres allemands de son siècle.

Mais cela ne suffit pas, croyons-nous, pour faire un grand artiste. Holbein a beau être le premier peintre de son pays ; il y a, dans les pays voisins, des maîtres qui, au point de vue de la peinture proprement dite, sont supérieurs au premier de l'Allemagne. Carpaccio a plus de couleur qu'Holbein, et Mantegna un dessin plus fort. La comparaison avec ces étrangers n'enlève rien à Lochner ni à Schongauer ; ceux-là sont des peintres d'un genre à part, ils ne valent que par les émotions qu'ils ont su traduire. Mais Holbein le Vieux manque d'émotion. Peintre, il est inférieur aux étrangers ; créateur d'émotions, il est inférieur à ses compatriotes. Avec les qualités les plus précieuses, il n'a été qu'un Zeitblom plus habile.

Et pourtant il semblait destiné à un rôle plus haut. Ses premières œuvres, les *Scènes de la vie de la Vierge*, à la cathédrale d'Augsbourg, sa petite *Vierge* du musée de Nuremberg, annonçaient un maître. La science, l'érudition professionnelle y sont énormes : il y a des détails pris à l'autel de Gand, d'autres à Lochner, d'autres au maître de la *Vie de Marie;* et tout cela si habilement accommodé, avec des couleurs si chatoyantes et si chaudes, des attitudes d'une grâce si piquante, que l'ensemble est d'une expression très originale. Mais, depuis lors, dans les grands tableaux du musée d'Augsbourg et de la Pinacothèque de Munich, même dans le fameux triptyque de *Saint*

Sébastien, la source de l'émotion semble décidément tarie. On a devant soi un art original, correct, riche d'effets, souvent agréable ; mais rien n'émeut, rien ne vit; et toute l'habileté du peintre ne parvient pas à animer les scènes les plus mouvementées. Faut-il y voir la conséquence des mœurs du vieil Holbein, de sa prodigalité et de la nécessité d'une production incessante? Ou bien n'est-ce pas plutôt qu'il a été victime d'une trop grande habileté, et ne peut-on pas croire que la joie de perfectionner l'exécution matérielle de ses tableaux a éteint, chez le vieil artisan, la petite flamme de l'émotion artistique?

Nous ne pouvons guère nous arrêter ici sur l'œuvre de Frédéric Herlin de Nordlingen, qui s'est contenté d'imiter la manière de Rogier. L'espace nous manque aussi pour étudier comme il faudrait l'école de Bamberg, qui semble avoir gardé un rayon de l'idéalisme de Cologne; l'école de Bavière, d'un réalisme naïf, grossier, étranger à tout sentiment de grâce ou de beauté; l'école du Tyrol, étonnant mélange de passion italienne et d'ingénuité allemande[1]. Mais il faut bien que nous nous étendions un peu sur l'école de Nurem-

1. L'école tyrolienne, cependant, mérite de prendre sa place parmi les plus grandes écoles du xve siècle. Il suffit d'avoir vu à Schleissheim les cinq ou six tableaux qui la représentent pour comprendre combien elle est originale : expressive et robuste comme l'école de Nuremberg, mais avec des traits manifestement italiens. Les deux éléments du nord et du midi se sont fondus, dans l'œuvre des maîtres tyroliens du xve siècle, pour y créer un art des plus singuliers. Une *Crucifixion*, dans la sacristie de la cathédrale de Gratz, une grande *Trinité* dans cette même cathédrale, les peintures de l'église de Sterzing (œuvres d'un certain Hans Mueltscher), témoignent d'une connaissance approfondie de l'art florentin : les œuvres de Sunter, à Brixen, sont déjà à la fois italiennes et allemandes. Mais c'est à un homme

berg, qui va devenir, au XVIe siècle, la grande école de l'Allemagne.

L'école de Nuremberg, au XVe siècle, se résume dans un seul nom : Wolgemuth (1434-1519). Ce Wolgemuth a été le maître de Dürer : on sait qu'il a eu un atelier très important et qu'il a beaucoup travaillé. Et, comme on ne connaît le nom d'aucun de ses confrères de Nuremberg, on lui a attribué tous les tableaux qui provenaient de cette ville. Il suffit d'entrer dans la grande salle allemande de la Pinacothèque, à Munich, pour apprécier l'étonnante variété de ce fantastique Wolgemuth, à qui le catalogue assigne les œuvres les plus hétérogènes.

Nous devons avouer que, sur ce point, comme sur celui des œuvres de Guillaume de Cologne, M. Janitschek ne nous paraît pas avoir dit le dernier mot. A notre sens, il faut distinguer, parmi les prétendues peintures de Wolgemuth, quatre ou cinq mains différentes, dont trois nous semblent révéler des maîtres éminents. Non seulement la *Grande Crucifixion* de la Pinacothèque et celle du musée de Nuremberg sont l'œuvre d'un peintre antérieur

d'un véritable génie créateur, Michel Pacher, que revient l'honneur d'avoir pleinement combiné les deux styles et créé une manière toute nationale. Son principal ouvrage, l'autel peint et sculpté de l'église de Saint-Wolfgang, compte vraiment parmi les chefs-d'œuvre de l'art. Les formes sont d'une beauté, d'une élégance, d'une pure noblesse qui rappellent l'école de Mantegna, mais avec une expression douce et profonde, essentiellement allemande. L'exécution est d'une habileté incomparable ; le clair-obscur, le plein-air des paysages, égalent ce que les maîtres flamands ont produit de plus parfait. On peut voir aussi aux musées de Munich et d'Augsbourg d'intéressants morceaux de Michel Pacher : nul doute qu'on en retrouverait d'autres encore, si l'on daignait enfin accorder à ce génial artiste l'attention qu'il mérite.

à celui de la *Petite Crucifixion*, de la *Descente de croix* et des deux autres tableaux de l'*Autel de Hof*, exposés dans la même salle, à Munich; mais encore nous croyons que l'auteur de l'*Autel de Hof* doit être distingué de celui de l'*Autel Peringsdorffer*, au Musée Germanique, et d'une *Annonciation* du musée de Munich.

De ces trois peintres, un seul mérite les sévérités de la critique, peu tendre en général pour tout ce qui touche à Wolgemuth : c'est le second en date, le maître du *Hof-Altar*. Encore a-t-il racheté la sécheresse et l'inertie de ses figures par un charme tout spécial de composition. Dans la *Descente de croix*, notamment, les personnages ont beau être de bois et figés dans leur tristesse banale : l'ensemble du tableau, avec le paysage lointain et l'admirable lumière d'un bleu clair, produit une impression que l'on ne peut oublier.

Mais combien plus vivant et plus expressif est l'art de la *Grande Crucifixion!* Quelle sincérité de douleur, quelle grandeur toute classique dans cette harmonieuse scène! C'est peut-être le chef-d'œuvre du réalisme allemand; et l'exemple de cette peinture a dû contribuer, bien plus que toute autre influence, à former le goût du jeune Dürer.

Les tableaux de l'*Autel Peringsdorffer* forment avec cette *Crucifixion* un frappant contraste. C'est ici une réalité déjà toute moderne : les figures, largement modelées, sont baignées d'une lumière douce et sensuelle; leurs mouvements sont d'une justesse, d'une vérité remarquables. Dans le *Saint Luc peignant la Vierge*, notamment, le peintre

a su enlever aux figures toute apparence de portraits isolés, établir entre elles un lien parfait d'émotion et d'action.

Ainsi Nuremberg devenait, au XVe siècle, le centre classique de l'Allemagne, qui avait eu à Cologne son foyer moral et religieux. Les œuvres de ces trois maîtres anonymes sont le véritable point de départ de la peinture allemande de la Renaissance.

III

LE XVIe SIÈCLE

Nous n'entreprendrons pas ici l'étude des peintres allemands du XVIe siècle. Les deux principaux, Dürer et Holbein le Jeune, sont aussi universellement connus que sont ignorés leurs prédécesseurs. Contentons-nous donc d'indiquer les traits essentiels de la peinture allemande de cette époque et d'énumérer ses maîtres de second ordre les plus importants.

Deux grands faits dominent l'art de la Renaissance, en Allemagne. Tous deux ont eu sur lui une influence très heureuse au début, et tous deux ont vite contribué à lui enlever toute originalité. Ces deux faits sont : la connaissance de l'art italien et la conversion de l'Allemagne au protestantisme.

Les peintres du xve siècle n'ont pas connu l'Italie. L'art flamand, qu'ils imitaient, était trop différent de l'art où les contraignait leur nature pour être bien dangereux : ils croyaient le reproduire, et ils faisaient autre chose. L'art italien, au contraire, ne pouvait manquer de les mettre en désarroi. Celui-là était, lui aussi, par certains points, un art d'émotion et de sentiment. Et comme il devait leur paraître supérieur à leur lourde et gauche peinture, cet art qui savait revêtir toutes les émotions d'un triomphant appareil de beauté formelle ! L'exemple de Dürer, de Burgmair, nous montre combien fut vive l'impression qu'ils en reçurent. Tous bientôt résolurent de rivaliser avec ces Italiens merveilleux, d'atteindre comme eux à cette beauté de la forme que leurs compatriotes leur semblaient n'avoir pas entrevue. De là un mouvement superbe, un vigoureux effort pour créer une beauté tout allemande, pure comme celle des Vénitiens, ingénue et cordiale comme celle de leurs prédécesseurs nationaux. Effort vigoureux et touchant, mais qui ne pouvait réussir. Les peintres allemands se voyaient de plus en plus dépassés par les Italiens ; ils s'empêtraient dans des formes indécises, s'épuisaient à vouloir égaler leurs nouveaux maîtres dans cette poursuite d'une beauté plastique. Et ils reconnaissaient bientôt que cette poursuite ne leur était pas naturelle : où auraient-ils pris l'originale et féconde vision qui embellissait toutes choses pour l'œil d'un peintre de Florence ou de Venise ? Et alors, plutôt que de revenir à l'art purement expressif de leurs devanciers, ils se résignaient à

imiter, à copier les formes italiennes : se consolant par une théorie esthétique qu'ils devaient léguer à leurs successeurs, et qui érigeait en canon immuable et universel le type particulier de beauté qu'ils pastichaient sans scrupule.

Pareillement, le protestantisme eut pour premier effet d'activer dans les âmes allemandes le feu spontané de l'émotion religieuse. On sait le joyeux entrain des premiers temps de la Réforme, l'unanime ferveur, l'élan de naïve gaieté qu'a si parfaitement incarné le jovial Luther. On s'était remis à voir d'une vision vivante les scènes de l'Ecriture. Rien n'est émouvant comme les gravures sur bois de cette période : elles débordent de fraîcheur, de foi forte et profonde. Mais la réaction ne devait pas tarder. Le protestantisme, bientôt, interdisait l'idolâtrie : il chassait la Vierge de son trône divin, où l'avaient vue infiniment royale et bonne les âmes des générations passées ; il défendait comme un sacrilège la représentation d'êtres qu'il reléguait dans un ciel tout métaphysique. Et cette influence pernicieuse se répandait jusqu'en Westphalie, en Bavière, dans les pays restés catholiques : le foyer sacré où s'était alimentée la peinture de l'Allemagne s'éteignait à jamais. Vers l'an 1600, l'Allemagne n'avait plus un seul peintre.

Tout l'état d'esprit des artistes allemands au début du XVIe siècle se résume d'ailleurs admirablement dans le maître Dürer[1]. Jamais il n'y eut une plus belle âme d'artiste. Dürer a eu, comme

1. Voir, sur Dürer, le livre de Thausing, Leipzig, 1884, et l'étude de M. H. Thode, dans les *Bayreuther Blätter*, 1888.

Léonard, une curiosité universelle, toute la science et toute l'habileté techniques; il a eu, en outre, un sentiment très puissant, une préoccupation de l'étrangeté morale qui donne à ses gravures un charme tout particulier. Et pourtant son œuvre de peintre dénote une inquiétude malsaine, un douloureux tâtonnement, un vain effort à réaliser d'une façon définitive l'union rêvée de l'émotion et de la beauté. Ni le triptyque de Dresde, ni l'*Adoration des bergers* et la *Mise au tombeau* de Munich, ni l'*Adoration des Mages* de Florence, ni la *Trinité* et le *Massacre de Sapor* de Vienne, aucune de ces œuvres célèbres ne donne pleinement l'impression d'un chef-d'œuvre. Le souci de la concurrence italienne est trop marqué; l'essai de créer une forme originale paraît gauche et pénible. Souvent même le désir de constituer un type de beauté allemand mène Dürer à des œuvres d'un aspect déplaisant: la petite *Vierge* de Vienne, la *Lucrèce* de Munich. D'autres fois, en revanche, cet homme (dont l'œuvre, comme celle de Léonard, est une tentative incessante) obtient des résultats d'une beauté parfaite: la *Vierge à la poire*, de Vienne, le petit *Christ en croix*, de Dresde, chefs-d'œuvre d'une manière et d'un sentiment très différents, également précieux en ce qu'ils marquent la fusion momentanée du génie allemand et du génie italien. Mais Dürer n'a su réaliser cette fusion d'une façon durable et complète que dans ses portraits. Qui ne se rappelle le portrait d'*Oswald Krell*, à Munich, cette vive et troublante figure avec le petit paysage mystérieux; le solide portrait de *Wolgemuth*, dans la même salle, et, à Berlin, le portrait du vieux *Holzschuer*

braquant sur nous son regard fixe et dur ? Et, bien plus encore que le portrait, le véritable royaume de Dürer a été le dessin et la gravure. Il y est le plus habile, le plus varié, le plus puissant des maîtres. Que l'on voie seulement, au Louvre, les nombreux dessins exposés ! Paysages réels et frais, scènes religieuses d'une émotion terrible, scènes fantastiques évoquant un monde de gnomes, de lutins, de spectres et d'anges, Dürer a excellé dans tout cela ; et tout cela suffit à faire de lui un immortel prince de l'art.

Une nature comme celle-là ne pouvait manquer d'exercer autour d'elle une influence énorme : la plupart des peintres du XVIe siècle sont, en quelque degré, les élèves de Dürer. Mais ces bons artisans n'ont plus rien du génie de leur maître. Qu'il nous suffise de citer Schäufelein de Nordlingen (1480-1540), Hans de Culmbach (mort en 1522), Pencz (mort en 1550), les deux frères Beham et l'étrange Albert Altdorfer (1480-1538) de Ratisbonne, dont la *Bataille d'Arbelles*, à Munich, est vraiment une merveille de fantastique grandeur. Tous ceux-là sont les élèves directs de Dürer. On peut encore lui rattacher deux peintres rhénans, le vigoureux portraitiste Hans Baldung Grün, de Strasbourg, et un maître d'Aschaffenbourg, Mathias Grünewald, qui fut, à coup sûr, le plus génial « excentrique » de tout l'art de son pays.

L'influence de Dürer se joint à l'influence immédiate de l'art italien dans les œuvres des écoles souabes d'Ulm et d'Augsbourg. L'école d'Ulm n'a guère produit au XVIe siècle qu'un peintre, Martin

Schaffner, auteur de froides compositions aux couleurs imitées des Vénitiens. L'école d'Augsbourg, aussi, n'a produit qu'un peintre, Hans Burgmair; mais celui-là est d'une tout autre importance artistique. Fils d'un peintre renommé, il étudia d'abord dans l'atelier de Schongauer, puis à Venise, où son sens naturel de la couleur se développa au contact de l'art des Bellini et des Carpaccio. Il rapporta dans son pays le vivant souvenir de cet art : ses premiers tableaux ne sont guère que d'habiles imitations vénitiennes. Mais, peu à peu, il sentit, lui aussi, le désir d'échapper à l'influence étrangère, de rivaliser avec les Italiens au lieu de les imiter. Et le fait est qu'il y est parvenu, à notre sens, mieux encore que Dürer. Ses grandes *Basiliques* du musée d'Augsbourg nous offrent vraiment un art nouveau, très allemand, avec des paysages d'une lumière douce, des figures nobles et expressives, des tons finement nuancés, s'harmonisant à merveille avec l'émotion de chacun des sujets. C'est une peinture plus colorée que celle des vieux maîtres allemands, plus sentimentale que celle des Flamands, plus douce et moins passionnée que celle des Vénitiens. Ces *Basiliques*, malheureusement, devaient marquer le terme de l'originalité de Burgmair. L'effort avait été trop pénible, trop forte l'influence des magiciens d'Italie. Les œuvres postérieures du peintre souabe, à Munich, à Nuremberg, à Augsbourg, ne sont plus, de nouveau, que de belles compositions à la façon vénitienne. C'est à ses gravures que Burgmair a, désormais, réservé tout l'effort de son génie.

Holbein le Jeune, lui aussi, est né à Augsbourg; mais il nous paraît impossible de le rattacher à l'école de sa ville natale. Au reste, ce merveilleux portraitiste ne nous paraît tenir à l'ancienne peinture allemande que par des liens très faibles. Si, dans ses *Vierges* de Darmstadt et de Soleure, il a mis quelque chose de la naïveté primitive, nous avouons ne pas y trouver le sentiment religieux, la vivante émotion que nous avons admirés chez les peintres allemands. Les compositions de Holbein ne sont que des groupes de portraits ; comme dans ses autres portraits de Bâle, de Paris, de Londres, de Berlin, il y montre une maîtrise incomparable, une étonnante justesse de vision, toutes les qualités qui font de lui le premier des portraitistes. Il n'a été surpassé que par les Velasquez, les Rembrandt, les Raphaël, par ceux qui joignaient au génie de la peinture le sens de la vie et de la beauté. Mais il suffit de comparer les chefs-d'œuvre de Holbein avec les portraits de Dürer pour voir combien le maître de Bâle doit peu à son pays d'origine.

Notre Louvre, qui possède les chefs-d'œuvre de Holbein, peut également nous donner une idée excellente des deux artistes qui représentent avec le plus d'éclat, au XVIe siècle, l'école de Cologne. Tous deux, le maître de *Saint Barthélemy* (auteur de la *Descente de croix*, naguère attribuée à Massys, n° 280) et le maître de la *Mort de Marie* (auteur d'une *Mise au tombeau* n° 601), ont conservé le sentiment d'une beauté plastique spéciale, faite de grâce et de douceur. Mais que nous sommes loin de la puissante originalité des Guillaume et des

Lochner! C'est l'influence des élèves de Memling que nous retrouvons dans le maître de *Saint Barthélemy* (musées de Cologne et de Munich), l'influence de Luini et des Milanais dans le maître de la *Mort de Marie* (Vienne, Munich). Un peu plus tard, le peintre Bruyn, après avoir annoncé dans ses premières œuvres une personnalité assez vigoureuse, va se mettre à imiter sans scrupule la manière de Michel-Ange.

La plupart des peintres allemands de la Renaissance ont été des artistes d'un grand talent, et il serait temps qu'on leur rendît justice. Mais aucun, en somme, si l'on excepte Dürer, n'a été un primitif. La douce ingénuité des siècles précédents a décidément disparu. Un seul maître l'a conservée, un seul a continué, ou plutôt repris, la tradition ancienne. Au cœur du XVIe siècle, il a été un primitif : et son œuvre nous semble par instants un écho de ce qu'il y a eu dans l'âme allemande de plus pur et de plus naïf.

Le nom de Lucas Cranach est aussi méprisé qu'il est connu. On sait que ce peintre, ami de Luther et de l'Electeur de Saxe, a fait sur commande des milliers de tableaux, gauchement dessinés, d'un enfantillage grotesque, trop souvent grossiers. Et il est certain que beaucoup des œuvres attribuées à Cranach sont d'informes machines, assez éloignées de toute vie artistique. Mais cette désastreuse fécondité, la monotonie des types, évidemment moulés sur un canon invariable, la rapacité qui portait Cranach à faire fabriquer à la grosse, par des apprentis au rabais, la peinture qu'on lui commandait, tout cela ne doit pas faire

oublier que le même homme, dans de nombreux tableaux peints avec plus de soin, a été un des peintres les plus expressifs et les plus ingénieux qu'il y ait eu jamais.

Que l'on isole de la foule des Cranach qui encombrent les musées quelques panneaux : le *Christ consolé par des anges*, de Dresde ; la *Vénus avec l'Amour*, de Nuremberg, et le même sujet dans la collection de M. G. Crombez, à Paris ; les *Grâces*, de Vienne ; le *Jugement de Pâris*, de Carlsruhe ; les *Vierges*, de Pétersbourg ; les *Scènes de la mort*, de Leipzig ; la *Femme adultère*, la *Sainte Famille*, la *Lucrèce*, de Munich. Vit-on jamais un art plus varié, d'une expression plus juste, d'une richesse d'imagination plus déconcertante ? Et ne sent-on pas combien le génie de ce lettré, de cet humaniste, est un génie tout naïf, allumé au plus intime foyer du cœur de la vieille Allemagne ?

Resterait seulement à savoir pourquoi le charme exquis des beaux tableaux de Cranach, cette grâce naïve et maligne, tendre et railleuse, cette pureté de lignes à la fois élégante et familière, pourquoi toutes ces qualités semblent ne pouvoir être appréciées ni de M. Janitschek, ni, pour ainsi dire, de personne en Allemagne. Ne serait-ce pas que Cranach, tout en étant le plus allemand des peintres de son temps par le type et l'expression qu'il a su créer, a été aussi le seul des Allemands à goûter le prix d'une beauté classique, de cette mystérieuse et éternelle beauté de la ligne féminine, qui se retrouve parfois jusque dans l'œuvre du Japonais Hokousaï, mais que l'œil d'un Allemand a toujours peine à saisir ?

Voilà donc un vrai « primitif ». Pendant que tous ses contemporains s'enfonçaient dans l'imitation des Italiens, lui seul, constamment, s'en éloignait. Il cherchait son inspiration à la vraie source, dans la naïve émotion qui avait alimenté l'art des vieux peintres de l'Allemagne. Son œuvre est le poème du peuple allemand : avec son mélange d'humanisme et d'ingénuité, de gaieté souriante et de pieux recueillement, elle est comme une adorable légende que raconterait à des enfants un poète resté enfant. Musicien des lignes et des couleurs, Cranach a su leur faire chanter une délicieuse chanson dont l'écho nous ravit encore. Ne pouvons-nous lui pardonner, après cela, de s'être fait, aux derniers temps de sa vie, fabricant officiel d'images sacrées ou obscènes?

Cranach aura été le dernier peintre allemand de l'Allemagne. Le culte de la forme classique, l'influence croissante des Italiens, l'iconoclastie protestante s'unissent, après lui, pour tuer à jamais la débile floraison de cet art sentimental. Les Overbeck, les Steinle, les Cornelius et les Schnorr, au début de notre siècle, essaieront en vain de le faire refleurir. Empêtrés dans l'admiration d'une beauté étrangère qu'ils croient universelle, ils s'épuiseront à vouloir traduire les sentiments de leur race dans une forme qui n'est pas faite pour eux. Seul, Maurice de Schwind tentera de revenir à la forme naïve des vieux maîtres allemands. Hélas! comme il y sera gauche malgré tout son génie!

Mais si la peinture allemande est morte à jamais, le sentiment, qui l'avait fait vivre, n'a point péri

avec elle. Un langage nouveau s'est offert à lui, plus approprié au goût allemand, plus capable de traduire l'émotion intime d'aujourd'hui. Après maître Guillaume et Lochner, après Dürer et Cranach, c'est aux musiciens, à Graun, à Schutz, à Bach et à Hændel qu'est échu l'honneur de revêtir d'une forme artistique le sentiment des âmes allemandes.

Avril 1889.

II

L'ÉCOLE DE NUREMBERG AVANT DURER

Le gros livre que vient de publier M. Henri Thode sur l'*Ecole de peinture de Nuremberg depuis les origines jusqu'à Dürer* est, sans contredit, un des plus importants travaux de la critique d'art allemande.

Ce livre est un produit important de la critique d'art allemande, d'abord à cause même du sujet qu'il traite : car l'école de peinture de Nuremberg, du XIVe à la fin du XVe siècle, a été un foyer d'art si intense et d'une action si constante que je ne connais pas en Allemagne d'école pouvant lui être comparée. L'école de Cologne a donné plus de chefs-d'œuvre; mais ses chefs-d'œuvre ont été des manifestations plus individuelles, et sa durée a été moins longue, et puis, enfin, elle n'a pas eu cet étonnant caractère de continuité, de lente et graduelle évolution, qui apparaît pour peu qu'on suive l'histoire de l'école de Nuremberg depuis le maître de l'*Autel Imhof*, de Saint-Laurent, jusqu'à Dürer, et encore, par delà Dürer, jusqu'aux Beham, à Schäufelein et à Altdorfer.

L'école de Nuremberg a donné moins de chefs-

d'œuvre que l'école de Cologne, qui en a donné autant, à mon sens du moins, que n'importe quelle école locale de Belgique ou d'Italie. Mais je sais à Nuremberg, à Heilsbronn, à Munich, aussi à Paris, un total d'une dizaine de peintures de Nuremberg que j'admire infiniment pour la grandeur tragique de leur composition, la profonde vérité de leur expression et leur singulier mélange de formes flamandes, d'émotion allemande et de goût italien. Oui, il y a là un art d'une originalité incontestable, un grand art sincère et passionné, un art qui a directement produit Dürer, et dont Dürer n'est pas, à plusieurs points de vue, le meilleur représentant ; car, si aucun de ses maîtres ne lui est comparable pour la perfection du métier ni pour ce qu'on peut appeler l'*intellectualité* de l'expression, tel d'entre eux a eu un sens plus profond de l'unité de composition, tel autre, qui pourtant n'avait jamais traversé les Alpes, a su concevoir un idéal plus heureux de la beauté formelle.

L'école de peinture de Nuremberg serait depuis longtemps fameuse, dans l'Europe entière, sans la manie qu'ont toujours eue les Allemands, depuis Winckelmann et Lessing, de mépriser *a priori* leur art national. J'éprouve toujours une irritation à songer que tous les critiques d'art allemands s'épuisent en efforts pour fixer la date exacte de la naissance d'un petit maître hollandais ou italien, pour discuter l'attribution d'un Miense Molenaer ou d'un Ercole Roberti, tandis qu'il y a eu dans leur pays trois siècles d'art dont ils s'obstinent à tout ignorer.

Encore s'est-il trouvé quelques excentriques, comme Hotho ou M. Scheibler, pour s'occuper de l'école de Cologne et des écoles du Rhin. Mais l'école de Nuremberg est toujours restée inexplorée. Quelques pages de Waagen, quelques pages de Vischer, voilà les seules sources de renseignements que nous possédions sur son histoire. Les catalogues des musées, jusqu'ici, ne connaissent absolument, pour toutes les peintures de Nuremberg antérieures à Dürer, que deux désignations : lorsque les peintures ont une apparence trop archaïque, on les attribue à l'*ancienne école franconienne;* lorsqu'elles paraissent dater de la seconde moitié du xve siècle, on les attribue à *Michel Wolgemuth*. Je n'oublierai jamais l'impression que j'ai eue lorsque je suis allé à Nuremberg pour la première fois : j'ai vu tant de tableaux attribués à Wolgemuth, et des tableaux si profondément différents les uns des autres que, longtemps après, le souvenir m'a hanté de ce maître fantastique, qui sans doute s'amusait à dérouter ses admirateurs en changeant de manière pour chacun de ses tableaux. Cette effarante impression, tous ceux qui vont aujourd'hui à Nuremberg doivent la ressentir comme moi ; et le nombre des peintures attribuées à Wolgemuth ne cesse point de grandir.

Ainsi le livre de M. Thode a une importance considérable parce qu'il est un premier effort pour mettre un peu d'ordre et de lumière dans l'histoire de l'école de Nuremberg. Au lieu du chaos que l'on trouvait jusqu'ici, on a désormais devant soi un système historique complet, un

classement chronologique des peintures de l'école, une délimitation des périodes successives, et aussi un groupement des œuvres semblables, et aussi l'indication de quelques noms. Sur ce dernier point comme sur plusieurs autres, on peut reprocher à M. Thode d'avoir été trop affirmatif; car les résultats de son enquête ne peuvent évidemment être admis qu'à titre provisoire. Mais j'avoue que je lui sais gré, plutôt, d'avoir affirmé ses hypothèses avec cette carrure. Désormais, les critiques auront pour leurs études une base très nette. Qu'ils approuvent ou qu'ils rejettent les attributions de M. Thode, ils n'auront toujours plus qu'à contrôler ses recherches. Ils corrigeront son livre; du moins auront-ils enfin quelque chose à corriger, au lieu de se débattre à tâtons dans la nuit.

Je sais gré à M. Thode d'avoir été affirmatif, et d'avoir hardiment attaché tels noms de peintres à tels groupes de tableaux, sans avoir pour cela d'autres preuves que la simple probabilité d'une concordance dans les dates. C'est à ce prix seulement qu'il a pu faire de son livre ce qu'il en a fait : une véritable résurrection d'une école de peinture. Et ce n'est pas son moindre mérite d'avoir essayé de donner à son œuvre une excellente tenue littéraire. Les plus consciencieuses énumérations n'auraient pas aussi bien mis en relief les diverses époques ni marqué aussi nettement l'évolution des styles que cette méthode de narration historique où il a voulu s'attacher. C'est la seule méthode qui convienne à un premier déblaiement; le contrôle des menus détails ne peut venir qu'après. Le livre de M. Thode sur l'école

de Nuremberg est un précieux effort historique, quelque chose comme ce que sera, le jour où quelqu'un osera enfin l'entreprendre, l'histoire de la peinture française du moyen âge et de la Renaissance; et ce livre est aussi une très agréable composition, intéressante comme le récit de voyage d'un explorateur, avec la variété de son sujet et l'ingéniosité de ses hypothèses.

Je voudrais maintenant indiquer les résultats principaux de ce beau travail.

I

LES MAITRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

On ne peut imaginer situation plus nette que celle où se trouvait M. Thode au début de ses recherches. Il avait, d'une part, une foule de peintures éparses dans les églises et les musées, toutes œuvres dont personne jusque-là ne savait rien, ni à quelle époque elles avaient été peintes, ni par qui; et, d'autre part, les chroniques de la ville de Nuremberg lui fournissaient une énorme quantité de noms de peintres, avec l'indication de telle ou telle année où il leur était arrivé quelque chose, admission à la maîtrise, mariage, paiement d'une commande, etc. Sur la destination, le sujet et le style des tableaux exécutés par ces peintres, les documents ne lui disaient rien, ou à peu près. Il

s'agissait donc, pour lui, de reconstituer autant que possible un lien entre ces peintures dont on ne connaissait pas les peintres et ces peintres dont on ne connaissait pas les peintures. C'était bien, comme on voit, une situation nette, mais d'autant plus embarrassante qu'elle était plus nette.

Pour ce qui est du XIVe siècle, M. Thode n'a pas même essayé de confronter les noms cités dans les chroniques avec les rares tableaux que l'on a conservés. Il s'est contenté de montrer que, dès le milieu du XIVe siècle, il y avait à Nuremberg une école de peinture absolument distincte de l'école de Cologne et de l'école de Prague. Déjà dans les fresques du château de Forchheim, datant des premières années du siècle, il a retrouvé le type qui appartient en propre à l'école franconienne : un type trapu, avec un visage osseux et un grand nez saillant. Le même type se retrouve dans la peinture la plus importante qui nous soit restée de cette période primitive : le grand *Christ au Donateur* de l'église du cloître de Heilsbronn, qui doit dater de 1350 à 1360. La technique y est encore très imparfaite, mais on y sent un goût presque italien de la grande composition expressive, en même temps qu'un premier effort d'observation et d'individualisation.

Dans les premières années du XVe siècle, l'école de Nuremberg se distingue plus nettement encore des autres écoles allemandes. C'est de cette période que datent cinq ouvrages d'une impor-

tance capitale, classés de la façon que voici par M. Thode, à grand renfort de documents historiques et d'inférences critiques : la *Vierge aux trois Saints* (autel Deichsler) du musée de Berlin (vers 1410), le *Couronnement de la Vierge* (autel Imhof) de l'église Saint-Laurent de Nuremberg (entre 1418 et 1420), le *Crucifiement* (autel de Bamberg) du musée national de Munich (1429), la *Vierge avec l'Enfant* (Vierge de la famille Imhof) de l'église Saint-Laurent, enfin, dans la même église, les volets peints de l'*Autel*, en bois sculpté, de *Saint-Déocar* (1430 à 1440).

Ces cinq peintures avaient depuis longtemps attiré l'attention des chercheurs ; mais chacune avait été considérée isolément, et classée, de la façon la plus arbitraire, tantôt parmi les œuvres du XIVe siècle, tantôt parmi celles du XVe. M. Thode a eu le mérite de fixer approximativement leur succession chronologique et de les réunir en un groupe, y ajoutant une vingtaine de tableaux moins importants, dispersés dans les églises et les musées de la Bavière. Oui, ces cinq peintures datent des quarante premières années du XVe siècle ; elles constituent, après les tentatives encore bien indécises de la fin du siècle précédent, la première grande époque de l'histoire de la peinture franconienne. C'est une époque d'idéalisme, de recueillement pieux, de mystique pureté. Comme les œuvres de la première école de Cologne, de maître Guillaume et de maître Etienne, ces tableaux dénotent une aversion pour tous les mouvements violents ; même dans la *Crucifixion* de Munich, les personnages sont immobiles ; les

gestes et les expressions des visages témoignent d'émotions tout intérieures; et, toujours comme dans les premières peintures de Cologne, la tendresse et la foi se retrouvent jusque sur les traits des bourreaux. Au point de vue de l'intention générale et du sentiment, ces peintures sont ainsi l'équivalent exact des œuvres de l'ancienne école de Cologne, leurs aînées de dix ou vingt ans. Au point de vue de la beauté formelle des figures, de la profondeur des expressions et de l'habileté technique, elles leur sont de beaucoup inférieures : on est forcé de les trouver laides, en comparaison de la radieuse élégance des femmes de l'*Autel de Sainte-Claire* et de la *Vierge* de maître Guillaume, pour ne rien dire des *Vierges* d'Etienne Lochner, le seul peintre, avec Jean de Fiesole, qui ait eu l'intuition de la pureté céleste. Mais les peintures de Nuremberg sont très supérieures à celles de Cologne et, en général, de toutes les écoles allemandes, sous le point de vue de la personnalité des figures. Les Vierges que l'on y voit ont beau être immobiles et garder les yeux baissés ; ce sont des femmes, réelles, vivantes, empruntées à la nature et non à l'imagination. Et davantage encore les figures d'hommes : avec leurs longs nez, leurs cheveux touffus et leurs grandes barbes, elles nous apparaissent comme d'authentiques portraits de bourgeois de Nuremberg.

Ces cinq peintures, et toutes celles que leur ajoute M. Thode répondent évidemment à la même conception artistique et proviennent de la même époque. Mais M. Thode affirme, de plus, qu'elles ont eu toutes le même auteur, et il croit

que cet auteur doit avoir été un certain MAITRE BERTHOLD, sculpteur et peintre, que les documents représentent comme l'artiste le plus estimé de la ville pendant la première moitié du XVe siècle. Que le nom de maître Berthold soit, en effet, le meilleur pour classer dans le souvenir ce groupe de peintures, je le reconnais volontiers : si les peintures en question sont toutes du même maître, c'est, en toute probabilité, de maître Berthold qu'elles sont. Mais je ne peux me faire à l'idée qu'elles proviennent toutes de la même main. La *Crucifixion* de Munich, par exemple, ne me paraît pas ressembler autant que le croit M. Thode à l'*Autel d'Imhof* et à la *Vierge avec l'Enfant*, de l'église Saint-Laurent. L'*Autel Deichsler*, de Berlin, dont la parenté est incontestable avec l'*Autel Imhof*, se distingue pourtant par des détails de facture qui rendent difficile l'hypothèse d'une origine commune. M. Thode a bien prouvé que l'*Autel Deichsler* est antérieur à l'*Autel Imhof ;* mais je continue à croire qu'il y a là deux maîtres différents. Je crois, en vérité, que, parmi les cinq tableaux que j'ai nommés, il n'y en a pas deux qui soient de la même main. M. Thode a parfaitement montré leur succession chronologique et comment chacun est un progrès sur le précédent ; mais chacun me paraît l'œuvre d'un peintre particulier ; et entre ces cinq peintres se répartissent également les œuvres secondaires relevées par M. Thode.

Après cela, je répète encore que, dans l'état présent de la question, ces querelles de détail n'ont aucune importance. Il suffit que M. Thode ait mis

à part toutes les œuvres d'une école très distincte, et qu'il en ait clairement caractérisé les tendances. Mais il a fait mieux encore : il a montré aussi sous quelles influences cette école s'était constituée : il y a marqué les traces d'une double action, exercée à la fois par l'art primitif de Cologne et par l'art primitif de l'Italie. Cette dernière action a-t-elle été directe ; s'est-elle faite par l'intermédiaire des peintres de Prague, élèves eux-mêmes de peintres italiens? C'est du moins chose certaine que l'*Autel Imhof* et davantage encore la *Vierge avec l'Enfant* rappellent de trop près, pour que l'on puisse s'en tenir à l'hypothèse d'une simple coïncidence, les peintures des premiers quattrocentistes italiens, celles de Gentile da Fabriano en particulier.

Après ce premier groupe, auquel rien ne nous empêche de laisser comme étiquette le nom de maître Berthold, M. Thode distingue un second groupe, dont il place la date entre les années 1440 et 1450. Les chefs-d'œuvre de ce second groupe sont le tableau à volets de l'église Notre-Dame de Nuremberg, connu sous le nom de l'*Autel Tucher*, et une grande *Vierge* de l'église du cloître de Heilsbronn. A ces deux tableaux aussi, M. Thode a rattaché de nombreux tableaux de moindre importance ; mais ce sont ces deux-là qu'il a soin de mettre hors de pair; et tous deux sont dignes, en effet, de figurer parmi les œuvres les plus fortes de la peinture allemande du XVe siècle.

L'idéalisme de maître Berthold a complètement

disparu : il a été remplacé par une préoccupation tout à fait extraordinaire de l'expression individuelle, d'une expression passionnée, presque tragique. Je ne connais pas de composition plus poignante dans sa simplicité que l'*Autel Tucher*, avec ses petits corps ramassés et ses rudes visages se dessinant sur un fond d'or ouvragé. Il n'y a point de mouvement, les scènes sont à peine indiquées ; mais chacun des traits des personnages, chacun de leurs gestes exprime un état particulier de l'âme ; et pas une des figures ne ressemble aux autres. L'individualisme est plus fort ici qu'il ne sera même dans les compositions de Dürer; et, pour n'être point beaux, les types sont marqués avec une sobriété et une aisance magistrales. Mais plus touchante encore est la grande *Vierge* de Heilsbronn. La noble douceur de son expression s'allie avec une très réelle beauté de formes et d'attitude : c'est vraiment *Marie reine des cieux ;* et les petits personnages agenouillés qu'elle protège sous les plis de sa longue robe expriment, chacun d'une façon différente, un sentiment commun de reconnaissance et de foi. J'ajoute que le dessin et la couleur sont, cette fois, absolument d'un maître; les plus habiles Italiens du temps n'auraient pu faire mieux.

M. Thode rapporte au même peintre ces deux belles peintures : je crois qu'il a raison, et qu'il a raison aussi de lui rapporter diverses peintures de Nuremberg où le désir de l'expression individuelle est souvent poussé jusqu'à la caricature. Oui, nous sommes là en présence d'une personnalité très saillante, et assez originale pour être

distinguée de ses imitateurs ; et la personnalité de ce peintre est si entièrement dominée par la recherche de l'expression individuelle que rien n'empêche de lui attribuer les expressions les plus basses aussi bien que les plus sublimes.

Mais ce maître si original, de quel nom l'appeler ? M. Thode croit avoir trouvé son nom. Il prétend, en effet, que l'auteur de l'*Autel Tucher* et de la *Vierge* de Heilsbronn est aussi l'auteur d'une *Crucifixion* du musée de Vienne, qui porte la très authentique inscription suivante : *D. Pfenning*, 1449, *als ich chun* (comme je puis). Pfenning, tel serait donc le nom du peintre de cette seconde période.

Mes lecteurs daigneront-ils m'excuser de discuter comme je fais, au lieu de les leur exposer simplement, les affirmations de M. Thode ? J'ai profité d'un récent voyage en Allemagne pour revoir, un à un, son livre à la main, tous les tableaux dont il a parlé ; et c'est ce qui me donne aujourd'hui cette assurance sur des questions où j'aurais été, sans lui, parfaitement incapable de me reconnaître.

Je crois donc, sur ce point particulier, que M. Thode s'est trompé en attribuant au Pfenning du musée de Vienne l'*Autel Tucher* et la *Vierge* de Heilsbronn. La *Crucifixion* de Pfenning, — M. Thode lui-même en a fait l'aveu, — est une œuvre d'une expression très calme et très peu passionnée. Elle ressemble davantage aux *Crucifixions* de l'école de maître Guillaume qu'à ces tragiques peintures du maître franconien. Ce Pfenning était-il seulement de Nuremberg ? Rien

ne l'indique. Vainement on chercherait son nom dans les chroniques de la ville. Non, les deux tableaux de l'église Notre-Dame et de l'église d'Heilsbronn ne sont pas de Pfenning : ils sont d'un peintre autrement original et puissant, de l'un des maîtres les plus personnels de toute l'histoire de la peinture allemande. Et pour son nom, cela n'importe : qu'on prenne au hasard, si l'on veut, un nom quelconque dans la liste des peintres nurembergeois mentionnés à cette époque !

Du moins M. Thode l'a-t-il ressuscité et mis en plein relief ; et c'est lui aussi qui a marqué sa véritable place dans l'histoire, tandis que les critiques précédents attribuaient volontiers l'*Autel Tucher* à un peintre du XIVe siècle.

Les œuvres rangées sous le nom de maître Berthold témoignent d'une influence de Cologne et d'une influence italienne. Sous quelle influence s'est formé le style du maître de l'*Autel Tucher?* M. Thode aurait répondu à cette question mieux encore qu'il ne l'a fait s'il ne s'était pas embarrassé de son fâcheux Pfenning. Le tableau de Pfenning porte la même devise que portent les tableaux de Jean Van Eyck ; mais que Pfenning ait connu ou non les maîtres flamands, le peintre de l'*Autel Tucher*, lui, les a certes toujours ignorés. Il a secoué tout à fait aussi l'influence de Cologne ; mais je crois, en revanche, qu'il a étudié plus encore que ses prédécesseurs les œuvres de l'école de Prague. Son *Saint Augustin* rappelle singulièrement les têtes des saints du Bohême Théodoric, au musée de Vienne ; et ces formes courtes et ramassées qu'il peint, et le réalisme de ses expres-

sions, et sa façon même de dessiner les plis des vêtements, ce sont autant de traits qui le rattachent à la première école issue, en Allemagne, de l'art italien.

II

WOLGEMUTH ET LES DEUX PLEYDENWURFF

En 1450, une révolution se produit dans l'école de Nuremberg. L'art nouveau des Van Eyck et de Rogier van der Weyden y pénètre, après avoir déjà pénétré à Cologne et dans les pays rhénans. Désormais, tous les peintres franconiens, qu'ils fassent eux-mêmes le voyage des Flandres ou qu'ils restent dans leur pays, pratiquent les nouvelles méthodes, et, en même temps, imitent la manière des Flamands, tant pour le choix des sujets et leur composition que pour le dessin et le coloris. De 1450 à 1500, pas une œuvre de l'école de Nuremberg n'échappe à cette influence flamande. Et c'est pour être tous plus ou moins inspirés de maîtres flamands que tous les tableaux de cette époque ont été, jusqu'à présent, attribués à un même peintre, Michel Wolgemuth. Restait seulement à démêler, parmi ces tableaux, des groupes d'œuvres semblables, et à classer autant que possible ces groupes divers suivant leur succession chronologique. C'était la partie la plus difficile de

HANS PLEYDENWURFF

LA CRUCIFIXION

(Musée Germanique de Nuremberg.)

l'entreprise de M. Thode ; c'est celle où il a le plus heureusement réussi.

Dans une étude déjà assez ancienne sur les *Peintres primitifs allemands*, en 1889, j'avais dit ma surprise de la diversité des œuvres attribuées à Wolgemuth et indiqué déjà un premier classement qui me paraissait s'imposer. A un peintre élève de Rogier van der Weyden, mais encore tout imprégné des vieilles traditions nationales, j'avais attribué la grande *Crucifixion* du musée de Munich et une autre grande *Crucifixion* du musée de Nuremberg; j'avais attribué à un peintre plus jeune, sans doute élève du précédent, les tableaux du musée de Munich, en particulier une *Crucifixion* et une *Descente de Croix*, qui formaient autrefois l'*Autel de Hof ;* et enfin les tableaux plus petits, et traités plus minutieusement, de l'*Autel Peringsdorfer*, au musée de Nuremberg, m'avaient paru provenir d'un troisième peintre, élève des deux autres, mais soumis en même temps à des influences nouvelles. Cette classification se retrouve dans le livre de M. Thode, à peu près telle que je l'avais donnée ; je n'avais pas eu, d'ailleurs, grand mérite à la donner, car elle était évidente : elle apparaissait à quiconque voulait prendre simplement la peine de regarder. L'essentiel était de l'appuyer sur des preuves précises, de rattacher à ces trois groupes de peintures les diverses peintures d'ordre secondaire qui s'y rapportaient, de compléter le classement en indiquant les peintures de la même époque qui n'étaient d'aucun de ces trois maîtres principaux, enfin, dans la mesure du possible, d'établir les noms et les

dates de chacun de ces trois maîtres. Et c'est ce qu'a su faire M. Thode.

Je ne le suivrai pas dans le détail de son classement. Sur quelques points j'aurais à différer d'opinion avec lui : mes objections, sans doute, ne le convaincraient pas, et, à coup sûr, elles ennuieraient tout le monde. Aussi me bornerai-je à dire que tous les tableaux de cette période, de 1450 à 1500, se trouvent désormais classés, rapportés chacun à un groupe particulier, et que, pour la plupart d'entre eux, le classement me paraît avoir de grandes chances d'être définitif.

Ce qui aura, peut-être, un intérêt plus piquant, c'est la façon dont M. Thode est parvenu à déterminer les noms des trois peintres principaux de la seconde moitié du xve siècle. L'auteur de la *Crucifixion* du musée de Munich, l'auteur de l'*Autel de Hof*, l'auteur de l'*Autel Peringsdorfer* au Musée Germanique, nous savons désormais comment ils s'appelaient, où et quand ils ont travaillé, et la part qui revient à chacun d'eux dans l'ensemble des œuvres qui nous restent de cette belle époque.

Rencontrant M. Thode à Munich, il y a trois ans, je lui ai signalé une grande *Descente de Croix*, que j'avais découverte dans une collection particulière, et qui m'avait paru provenir de la même main que la grande *Crucifixion* de la Pinacothèque. M. Thode vint voir avec moi cette peinture, que son possesseur attribuait naturellement à Wolgemuth. Il convint, comme moi, qu'elle était l'œuvre du peintre de la grande *Crucifixion;* il convint aussi qu'elle était son chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre de toute l'ancienne école de Nurem-

berg et un des plus admirables ouvrages de la peinture religieuse.

Cette *Descente de Croix* est aujourd'hui à Paris, dans la collection de tableaux allemands de M. Georges Crombez. J'aurais aimé à en publier ici une photographie; mais aucune reproduction ne peut donner l'idée de l'effet de cette énorme composition, de l'expressive grandeur des attitudes, de l'individualité saisissante des figures, ni de la force du coloris, chaud et nuancé comme dans les peintures de Venise, ni de la magistrale sûreté du dessin. Le corps du Christ, les mouvements des deux hommes qui le descendent de la croix, les gestes et les expressions de saint Jean et des femmes agenouillées à la gauche du tableau, tout cela forme un ensemble d'une noblesse de lignes et d'une émotion singulières. Et plus étonnantes encore sont, sur la droite, les figures d'un vieillard et d'une femme, deux portraits si vivants et si personnels qu'on serait tenté de les attribuer à Dürer.

Cette *Descente de Croix*, pourtant, et les deux *Crucifixions* de Munich et de Nuremberg, qui sont incontestablement des œuvres du même maître, se rattachent encore par plus d'un trait à la vieille école de Nuremberg. Leur auteur a connu l'art de Rogier van der Weyden, mais il a concilié l'influence flamande avec les traditions de sa patrie. Il s'est soucié avant tout de l'ensemble; il a conservé, en guise de ciel, le fond d'or de ses prédécesseurs; et son paysage est si sommaire que peut-être a-t-il laissé à quelque élève le soin de le peindre. Dans la *Crucifixion* de Munich, toutefois, le paysage est déjà plus intéressant; et pour le dessin

des figures aussi l'influence flamande se fait sentir davantage. Mais il suffit de comparer cette *Descente de Croix* et cette *Crucifixion* à la *Descente de Croix* et à la *Crucifixion* de l'*Autel de Hof* pour apercevoir aussitôt qu'elles leur sont antérieures, et que le peintre de l'*Autel de Hof* s'est inspiré de l'œuvre de ses prédécesseurs locaux, en même temps qu'il a continué à étudier l'art des maîtres flamands.

Sur la *Crucifixion* de Munich, on a cru naguère découvrir les deux initiales J. P. Mais, à supposer que ce fussent vraiment les premières lettres du nom du peintre, on était fort en peine d'en tirer parti. Or voici que M. Thode a découvert qui était ce J. P. Il a établi, en effet, que la grande *Descente de Croix* de la collection Crombez provenait de l'église Sainte-Elisabeth de Breslau, où elle avait fait partie d'un énorme retable, commandé, en 1562, par les administrateurs de l'église, à un peintre de Nuremberg, Hans ou Johannes Pleydenwurff. Hans Pleydenwurff, voilà donc, malgré l'embarras qu'on pourra trouver pour s'habituer à ce nom, le nom du premier en date et du plus génial des peintres de Nuremberg dans la seconde moitié du xve siècle ! C'est lui qui a introduit dans l'art de son pays la technique et les traditions flamandes, qui désormais vont, jusqu'à Dürer, transformer de plus en plus l'ancien art franconien. M. Thode lui attribue dix peintures. Quatre, du moins, sont, à coup sûr, son œuvre les quatre plus belles peintures de l'école tout entière : la *Descente de Croix*, les deux *Crucifixion* et un portrait du *Chanoine Schœnborn*,

au Musée Germanique, merveilleux morceau digne vraiment de Dürer.

Hans Pleydenwurff est nommé pour la première fois, dans la chronique de Nuremberg, en 1451. Il est mort en 1472, jeune encore sans doute ; sa veuve a épousé, l'année suivante, son élève et compagnon, Michel Wolgemuth, et a vécu avec lui jusqu'aux dernières années du siècle.

Ce Michel Wolgemuth paraît avoir été un personnage très entreprenant, directeur d'une fabrique de peinture, de sculpture sur bois et de gravure, il s'occupait d'obtenir des commandes, mais laissait ensuite à ses élèves le soin de faire l'ouvrage commandé. M. Thode a su, de la façon la plus ingénieuse, déterminer la part spéciale qui lui revient dans les travaux de son atelier. A trente ans d'intervalle, en effet, en 1479 et en 1509, Wolgemuth a exécuté, en compagnie d'un aide, deux ouvrages très importants : le maître-autel de l'église Notre-Dame de Zwickau et le maître-autel de l'église de Schwabach. Dans l'autel de Zwickau, une partie des peintures dénote la main d'un exécutant assez maladroit et encore tout dévoué au vieux style primitif; dans l'autel de Schwabach, une partie des peintures est l'œuvre d'un imitateur raffiné de Dürer. Et, dans l'un comme dans l'autre des deux autels, on retrouve en outre une partie pour ainsi dire commune : ce sont les mêmes figures, traitées de la même façon, dans un style manifestement inspiré de Hans Pleydenwurff et de Rogier van der Weyden. Cette partie com-

mune aux deux autels, c'est la partie qui revient en propre à Michel Wolgemuth. D'après elle, M. Thode a pu dresser le catalogue des principales peintures du maître ; l'*Autel de Hof*, l'*Invention de la Croix*, à l'église Saint-Laurent, et le maître-autel de l'église de Hersbrück.

Tout le reste est œuvre d'aides et d'élèves. Et, parmi les employés de Wolgemuth, M. Thode en a distingué un qui, à son avis comme au mien, dépasse de beaucoup le maître en originalité, en science technique, en conscience artistique. C'est l'auteur de l'*Autel Peringsdorfer*, aujourd'hui au Musée Germanique, ou plutôt des petites compositions représentées au centre de cet autel. Il ne faut plus chercher dans cette peinture la grandeur de Hans Pleydenwurff, ni son art des vastes ensembles, ni son sentiment de l'expression ; mais, au lieu de ces qualités, le jeune élève de Wolgemuth intéresse par la grâce lumineuse de son coloris, la pureté de son modelé, la douceur de ses mouvements, et aussi par je ne sais quelle expression étrange et un peu inquiétante qu'il met, sans grand souci du sujet, sur les traits de ses figures d'hommes. Ces étonnantes figures aux courts cheveux frisés, au long et féminin visage comme d'hermaphrodites, aux membres à la fois allongés et trapus, je croirais volontiers qu'elles ont dû éveiller dans l'âme de Dürer le goût des expressions bizarres et maladives. Elles annoncent à coup sûr un tempérament très excentrique ; la facture, en revanche, est assez peu originale, telle qu'on peut l'attendre d'un très habile élève de

MICHEL WOLGEMUTH

LA CRUCIFIXION

Wolgemuth soumis aussi à l'influence de Thierry Bouts et des luministes flamands.

Et M. Thode a encore découvert le nom de ce troisième peintre. Il s'appelait Wilhelm Pleydenwurff, était fils du maître Hans, et, comme son père, est mort jeune (en 1494). Elève de son beau-père Wolgemuth, il a été appelé par lui à exécuter un grand nombre de travaux importants : c'est lui notamment qui, la chose est connue, a collaboré avec Wolgemuth à l'illustration de la *Chronique universelle* de Schedel. M. Thode a séparé, dans cet ouvrage, les gravures de l'élève de celles du maître ; et, dans les gravures de l'élève, il a reconnu la même main qui avait peint les principaux épisodes de l'*Autel Peringsdorfer*.

Ainsi il a pu restituer les noms des trois grands peintres qui, pendant la seconde moitié du xve siècle, ont tour à tour introduit et développé à Nuremberg les nouvelles méthodes flamandes. A côté de ces trois grands peintres, il en a ressuscité une dizaine d'autres, contemporains ou de Hans Pleydenwurff, comme le gracieux auteur de l'*Autel Loeffelholz* dans l'église Saint-Sebald, ou de Wilhelm Pleydenwurff, comme le peintre des admirables fresques de Goslar, ou de Dürer et de Hans de Culmbach, comme le peintre qui a travaillé, sous les ordres du vieux Wolgemuth, à la décoration du maître-autel de Schwabach.

J'avais l'intention, en commençant cette trop longue analyse, de chicaner M. Thode sur quelques-unes de ses classifications. Mais, en vérité, il sera toujours temps de contrôler le détail de ses décou-

vertes ; et je serai trop heureux si je puis avoir, en attendant, donné à mes lecteurs une idée de l'importance, de l'intérêt et de la haute valeur de ce travail. Il sera désormais impossible d'étudier les origines et le développement du génie de Dürer sans avoir d'abord approfondi l'ouvrage de M. Thode ; cette considération suffirait, à elle seule, pour me permettre de répéter qu'un tel ouvrage est un produit capital de la critique d'art allemande contemporaine.

Décembre 1891.

MARTIN SCHONGAUER

III

LA *VIERGE AU BUISSON DE ROSES* DE MARTIN SCHONGAUER

La *Vierge au Buisson de Roses* de Martin Schongauer est liée dans mon souvenir à un événement si grave que, ayant à parler d'elle, je ne puis d'abord m'empêcher de le raconter : c'est à elle que je dois d'avoir été conduit au poste. J'étais venu la voir, il y a sept ou huit ans, dans la sacristie de la chère et vénérable église Saint-Martin de Colmar, dont elle est l'honneur depuis quatre siècles. Et tout de suite elle m'était apparue si belle, d'un métier si parfait et d'un art si haut, que je ne m'étais pas senti le courage de quitter Colmar sans l'avoir revue. J'avais donc loué une chambre tout près de l'église, et, le lendemain matin, sitôt la messe finie, je m'étais remis en contemplation. J'admirais ce mystérieux, ce délicieux mélange d'une réalité vivante et d'une expression idéale. Tandis que, dans la haie verte aux fleurs épanouies, d'adorables oiseaux chantaient ou rythmaient d'un mouvement de leurs ailes l'hymne pieux des deux anges couronnant la Vierge, celle-ci restait immobile, la tête pen-

chée, avec un sourire à la fois si doux et si plein de tristesse que l'enfant lui-même en semblait étonné. Et je restais, moi, à la contempler, énorme et familière, la plus maternelle des Vierges qu'on eût jamais peintes, me demandant si l'humble ouvrier alsacien qui l'avait créée avait ou non senti la profonde signification religieuse d'une mélancolie si amère, avec tant de couleur, tant de vie, tant de gaieté à l'entour ! Avait-il retrouvé dans son cœur l'image véritable de la mère du Crucifié, ou bien étaient-ce simplement les traits d'un modèle qu'il avait reproduits, employant à les rendre la même exactitude qu'à dessiner les plis flottants du grand manteau rouge, à sertir les joyaux sur le diadème et à faire chatoyer, entre le fond d'or et le vert des feuilles, les mille nuances légères du plumage des oiseaux? Un parfum de pure et noble poésie émanait, en tout cas, de l'œuvre du vieux maître, et je ne me lassais pas de le respirer. J'en étais au plus fort de mon ravissement lorsqu'une grosse main, la plus réelle du monde, se posant sur mon épaule, me ramena tout d'un coup vers d'autres pensées. C'était la main d'un gendarme allemand. L'excellent homme, — à ce qu'il me dit avec des excuses, — s'était impatienté de la longueur de ma contemplation ; il voulait simplement viser mon passeport, le passeport que tout étranger était tenu d'avoir pour pouvoir s'arrêter en Alsace-Lorraine. Mais, hélas ! je n'en avais point, n'ayant point pensé que Schongauer me retiendrait à Colmar ! De sorte qu'il me fallut prendre congé brusquement de la douce Vierge, la laissant poursuivre

en repos sa triste rêverie, entre l'éclat des roses et les chansons des oiseaux. Et, sous la conduite, d'ailleurs fort civile, du gendarme, il me fallut traverser les rues de Colmar jusqu'à un vilain bureau où un homme en casquette, tout vêtu de noir, m'accueillit avec plus de raideur que de bienveillance. Il me demanda mes nom et prénoms, s'enquit du motif de mon séjour dans la ville; et, quand je lui eus affirmé que c'était pour un vieux tableau, dans une sacristie, que j'avais bravé les lois de l'Empire, je crus bien qu'il allait m'envoyer en prison, pour m'apprendre à mystifier un secrétaire de police. Il m'épargna cependant cette nouvelle épreuve. Je fus simplement invité à attendre, dans son bureau, l'heure du prochain train pour Fribourg et Bâle; après quoi, un autre gendarme me conduisit à la gare; et jusqu'au pont du Rhin, limite de l'Alsace, j'eus l'impression d'être une sorte de colis suspect et fâcheux, qu'employés et voyageurs se signalaient l'un à l'autre.

C'est ainsi que j'ai eu un peu à souffrir pour la *Vierge au Buisson de Roses ;* mais, loin de lui en garder la moindre rancune, je ne crois pas même que le souvenir des souffrances endurées en son nom soit pour rien dans la tendre affection que je lui ai vouée. Car maintes fois depuis cette première visite je l'ai revue, librement et à loisir, le régime des passeports ayant été supprimé; et, d'année en année, l'impression qu'elle m'avait faite d'abord n'a pas cessé de grandir, au point

que c'est elle seule, désormais, qui incarne pour moi tout l'art de Colmar.

Elle n'y est point parvenue sans de longs combats ; car Schongauer a, dans sa ville natale, un concurrent des plus redoutables, et qui ne manque guère de l'emporter sur lui quand on les voit tous deux pour la première fois. C'est au musée de Colmar que se trouvent gardés, en effet, les chefs-d'œuvre d'un peintre allemand de la Renaissance, Mathias Grünewald d'Aschaffenbourg, l'un des plus grands coloristes de tous les temps, mais surtout le plus étrange à coup sûr, le plus saisissant et le plus inquiétant, des maîtres du libre rêve et de la fantaisie sans limites. Qu'on imagine d'énormes compositions où le coloris est éclatant comme celui de Rubens, mais avec des tons bizarres et quasi diaboliques, une subtilité de nuances infinie ; et qu'on imagine, sous ces couleurs, des formes d'une délicatesse tout immatérielle, et des images sans corps rayonnant dans un halo de clarté, et de lointains paysages tragiques. Tout cela absolument original, aussi différent des Flandres que de l'Italie, avec une intensité d'expression sans exemple ailleurs. Comment résister à ces sublimes cauchemars ? Et comment s'intéresser, après eux, aux visions plus tranquilles de Martin Schongauer ?

Et pourtant c'est ce dernier qui reste vainqueur. Sa grâce est la plus forte, n'étant pas faite d'audace ni d'extravagance, comme celle de son rival, mais seulement de beauté et de vérité. Peu à peu, les plus étonnantes inventions de Grünewald cessent d'étonner ; on y découvre des fautes de

goût que d'abord on n'avait pas remarquées, des expressions forcées, des contorsions inutiles ; on éprouve ce sentiment d'inquiétude et de malaise que donne, dans la vie, le contact d'un fou ; et, pour sublime vraiment que soit le cauchemar, on finit pourtant par s'en réveiller. Alors la *Vierge* de Schongauer est là entre ses oiseaux et ses fleurs, à jamais douce et belle, versant dans les âmes son triste sourire.

Elle a le charme des œuvres éternelles, un charme mystérieux qu'il faut subir sans se l'expliquer. Car elle n'est, assurément, ni l'œuvre la plus caractéristique de son auteur, ni la plus parfaite au point de vue du métier, ni celle où s'affirme le mieux son originalité. Elle date, suivant toute vraisemblance, de la jeunesse du maître alsacien. Schongauer l'aura peinte vers 1470, au retour du long voyage qu'il a fait dans les Flandres. Tout y atteste l'influence encore toute proche des maîtres flamands, de Rogier van der Weyden en particulier; ce sont les mêmes traits osseux et un peu rudes, la même précision dans le rendu des détails, les mêmes procédés de facture, rappelant la manière des vieux enlumineurs. Seul le fond d'or y dénonce l'Allemand, fidèle à la naïve et pure tradition des peintres de Cologne. Nous avons justement au Louvre un petit tableau, attribué par le catalogue à Rogier van der Weyden, mais qui est sans aucun doute de Martin Schongauer, et date environ de la même époque. C'est une Vierge assise sur un banc de pierre et allaitant l'enfant qu'elle tient dans ses bras. Œuvre touchante

et charmante dans son ingénuité ; mais combien elle est loin de la *Vierge* de Colmar! Avec le même style et presque les mêmes traits, il y a tout un monde entre les deux peintures. Et, tandis que celle du Louvre passe inaperçue, personne ne peut voir la *Vierge au Buisson de Roses* sans en garder vivante l'image au fond de son cœur.

Encore cette petite *Vierge* du Louvre n'est-elle qu'une gentille étude d'écolier ; mais on trouve au musée de Colmar une grande œuvre de la seconde manière de Schongauer, la suite des *Scènes de la Passion* qu'il a peinte, vers 1480, pour l'église des Dominicains, et qui, au double point de vue de la technique et de l'inspiration, le montre déjà entièrement délivré de l'influence flamande. Les figures y ont une vie, une vérité, une noblesse admirables, et jamais Dürer lui-même n'a traduit avec autant de force et de simplicité les phases successives du martyre divin. Et cependant ces admirables peintures même ont beau être plus originales, plus hardies, plus vivantes que la *Vierge au Buisson de Roses*, c'est toujours celle-ci qu'on aime le mieux. Elle a ce charme qui agit sans qu'on sache comment ni pourquoi ; et l'on admire les œuvres postérieures du maître, mais pour revenir ensuite s'émouvoir auprès d'elle.

Ni la série des *Scènes de la Passion* de Colmar, ni les deux *Vierges* des musées de Munich et de Vienne, attestant une troisième manière, plus savante encore et pour ainsi dire plus classique, il n'y a rien dans l'œuvre peinte ou gravée de Martin Schongauer qui donne autant que cette *Vierge* de l'église Saint-Martin l'impression d'une poésie,

profonde et parfaite. On ne songe point, devant elle, au génie de cet artisan alsacien, qui, d'orfèvre devenu graveur, et de graveur peintre, a su en moins de vingt ans créer de toutes pièces un art magnifique, et qui, parti de l'imitation des maîtres flamands, est parvenu à en dégager une manière toute nouvelle, à la fois réaliste et expressive, familière et religieuse, mais surtout essentiellement allemande, la manière que son élève Dürer n'a plus eu, ensuite, qu'à développer[1]. Devant la *Vierge* de l'église Saint-Martin, on ne songe ni à Dürer, ni aux maîtres flamands, ni même à Schongauer. On écoute, ravi, le chant des oiseaux entre les branches fleuries, et l'on s'émeut de ce sourire, doux et triste, qui flotte sur les traits de la mère de Dieu. Comme le *Dombild* et les *Vierges* d'Etienne Lochner, comme le *Couronnement de la Vierge* du Frère Angélique, c'est là une de ces œuvres presque impersonnelles, dont l'attrait se sent plus qu'il ne se raisonne, et qui forcent le critique d'art le plus acharné à interrompre un instant ses petits parallèles et ses petites hypothèses, pour jouir, en silence, de la pure beauté

1. On sait en effet, maintenant, que Dürer a fait un long séjour à Colmar avant de se rendre à Venise.

IV

HANS MEMLING

Dans ses *Vies des plus célèbres peintres des Pays-Bas*, publiées à Alkmaar en 1604, Charles van Mander, le Vasari hollandais, citait le nom d'un certain Hans Memling qui « avait travaillé à Bruges avant l'époque de Pierre Pourbus ». Le renseignement était exact, Memling étant mort en 1494 et Pierre Pourbus n'ayant commencé à peindre que vers 1540 ; mais, sans doute, ce renseignement aura paru insuffisant au continuateur français de van Mander, Jean-Baptiste Descamps, qui, après avoir fort admiré à Bruges les peintures de Memling que possédait — et possède encore — l'hôpital Saint-Jean, a pensé que d'aussi belles peintures méritaient d'avoir une histoire, et s'est empressé de leur en donner une. C'est lui, en effet, qui, en 1753, dans sa *Vie des Peintres flamands*, a le premier représenté Memling comme un soldat de l'armée de Charles le Téméraire, blessé au siège de Nancy, recueilli à l'hôpital Saint-Jean, et peignant là, par gratitude pour ses bienfaiteurs, la *Châsse de sainte Ursule* et le *Mariage de sainte Catherine*, sans compter deux ou trois morceaux

de moindre importance. D'autres historiens sont venus ensuite qui ont ajouté à cette légende mille détails nouveaux : ils nous ont conté les amours de Memling, ses voyages, sa mort dramatique et touchante dans un monastère espagnol; ils nous ont fait connaître ses vertus, mais surtout ses vices, d'ailleurs amplement rachetés par son repentir. Et, comme on sait aujourd'hui que tout cela non seulement n'est pas vrai, mais se trouve être, par hasard, tout à fait à l'inverse de la vérité, historiens et critiques se croient désormais tenus, pour peu qu'ils aient à parler de Memling, de protester en termes pleins d'amertume contre la fable inventée jadis par l'ingénieux Descamps.

Seul Fromentin ne peut se décider à partager leur indignation. « Malheureusement, dit-il (et quel dommage!), ce joli roman n'est qu'une légende à laquelle il faut renoncer. D'après l'histoire véridique, Memling serait tout simplement un bourgeois de Bruges, qui faisait de la peinture comme tant d'autres, l'avait apprise à Bruxelles, la pratiquait en 1472, vivait rue Saint-Georges, — et non point à l'hôpital Saint-Jean, — en propriétaire aisé, et mourut en 1495. De ses voyages en Italie, de son séjour en Espagne, de sa mort et de sa sépulture au couvent de Miraflorès, qu'y a-t-il de vrai ou de faux? Du moment que la fleur de la légende a disparu, autant vaut que le reste suive ! »

Oui, c'est grand dommage que cette légende se soit désormais effacée; et je me sens d'autant moins le courage de protester contre elle que je la soupçonne d'avoir rendu plus de service à la gloire

de Memling que ne pourront le faire toutes les découvertes de « l'histoire véridique ». Si Bruges attire, depuis un siècle, tous les pèlerins de l'art, si elle leur apparaît comme une sorte d'Assise ou de Sienne flamande, peut-être le doit-elle moins à ses vieilles églises et à ses vieilles maisons, au silence de ses rues et de ses canaux, qu'à cette petite salle de l'hôpital Saint-Jean où sommeillent la *Châsse de sainte Ursule* et les *Vierges* de Memling. La « fleur de la légende » a disparu : mais son parfum lui survit, et cette petite salle en est tout imprégnée. Nous y retrouvons malgré nous le pauvre soldat de Granson et de Nancy; nous croyons le voir, vêtu de sa longue blouse de malade et le bonnet sur la tête, le voir s'ingéniant à ses naïves peintures pour remercier les bons frères qui l'ont accueilli. Aussi bien les gardiens de l'hôpital continuent-ils à raconter aux visiteurs la fable de Memling, sachant par expérience combien elle aide à voir, — sinon à comprendre, — l'œuvre du vieux maître. Ils montrent également le portrait de Memling, une tête d'homme barbu et coiffé d'un bonnet, dans un des coins de l'*Adoration des Mages ;* — et les visiteurs ont beau songer que, cent ans auparavant, c'était un autre personnage du même tableau qui passait pour être le portrait du peintre ; ils ont beau se rappeler qu'à Munich et à Londres on leur a montré, dans d'autres tableaux, d'autres figures qui ont tout autant de droits à être tenues pour des portraits de Memling ; ce portrait-là n'en reste pas moins pour eux le seul véritable, à cause de la barbe inculte et du bonnet d'hôpital, à cause de la fable inventée jadis

par Jean-Baptiste Descamps, et qui a trop longtemps contribué à appeler sur Memling l'attention publique pour ne pas se trouver, désormais, étroitement mêlée à son souvenir.

Je dois ajouter que « l'histoire véridique », après avoir démoli de fond en comble la légende de Memling, n'a découvert que fort peu de chose à y substituer. Son rôle en cette affaire, comme en maintes autres, a été surtout négatif : et Fromentin, par exemple, s'il vivait encore, serait sans doute étonné d'apprendre que ce qu'on lui avait présenté comme « l'histoire véridique » de Memling était, en fin de compte, à peu près aussi inexact que « le joli roman » du peintre-soldat. Nous savons en effet aujourd'hui que Memling n'était pas « tout simplement un bourgeois de Bruges », qu'il n'avait pas « appris la peinture à Bruxelles » et qu'il n'est pas « mort en 1495 ». Quelques documents ont été mis au jour qui fixent, d'une manière probablement décisive, certains faits de la vie du peintre. Mais si petit est le nombre de ces faits qu'on peut sans trop de peine les énoncer en vingt lignes. Les voici, ou plutôt voici ceux d'entre eux que l'on a découverts avant l'année 1889, où un heureux hasard a permis la découverte d'un fait nouveau, à beaucoup près le plus important de tous, pour ne pas dire le seul qui ait une importance réelle.

Le premier en date des tableaux authentiques de Memling étant le portrait d'un graveur en médailles italien, Nicolas Spinelli d'Arezzo, qui se trouvait à Bruges en 1477, on en peut conclure que Memling doit avoir commencé à travailler à Bruges

vers cette année-là. Entre les années 1470 et 1480, il s'est marié avec Anne de Valckenaere, fille d'un riche citoyen brugeois. En 1478, il a peint pour l'église Saint-Barthélemy, sur la commande du miniaturiste Guillaume Vrelant, un grand tableau représentant les diverses scènes de la *Passion*, et qui se trouve aujourd'hui au musée de Turin ; en 1479, il a peint pour un des frères de l'hôpital Saint-Jean, Jan Floreins, le triptyque de l'*Adoration des Mages;* et, la même année, il a achevé son *Mariage de sainte Catherine*, destiné au maître-autel de la chapelle de l'hôpital. L'année suivante (1480), le maître-tanneur Pierre Bultinck lui a confié l'exécution, pour l'église Notre-Dame, d'un tableau représentant diverses scènes de la *Vie du Christ* (aujourd'hui au musée de Munich). Et, au mois de mai 1480, Memling a acheté, dans une rue de Bruges, trois maisons, dont une très grande et en pierre de taille, — *domus magna lapidea.* Le peintre était déjà, à cette date, — peut-être par suite de son mariage, — un des habitants les plus riches de la ville ; son nom figure parmi les cent quarante citoyens ayant à payer l'impôt le plus fort. Il avait, dans son atelier, de nombreux apprentis ; les registres de Bruges mentionnent deux d'entre eux, admis chez lui l'un en 1480, l'autre en 1483. En 1484, Memling peignait, sur la commande du maître-épicier Guillaume Moreel, un triptyque destiné à une chapelle de l'église Saint-Jacques, et aujourd'hui exposé à l'Académie de Bruges. En 1487, il perdit sa femme. C'est dans cette même année qu'il peignit le diptyque de l'hôpital Saint-Jean — son chef-

d'œuvre — représentant, d'un côté, la Vierge, de l'autre, le bourgmestre de Bruges, Martin van Nieuwenhove. Le 21 octobre 1489, il achevait l'exécution de la *Châsse de sainte Ursule*, généralement considérée comme l'un de ses premiers travaux, tandis qu'elle est, en réalité, un de ses derniers. Et enfin, en 1491, il peignait, — ou plutôt faisait peindre par ses apprentis, — l'énorme polyptyque que lui avait commandé un bourgeois de Lubeck, et qui se voit aujourd'hui encore dans la cathédrale de cette ville d'Allemagne.

Voilà tout; et c'était d'après ces maigres dates qu'on avait à se représenter la personne et la vie de Memling, lorsque, en 1889, un savant Jésuite, le P. Henri Dussard, découvrit, dans la bibliothèque municipale de Saint-Omer en Artois, un manuscrit de l'historien brugeois Jacques de Meyere, où étaient cités divers extraits d'une chronique brugeoise de la fin du xve siècle. Et, parmi les extraits relatifs à l'année 1494, le P. Dussart eut l'agréable surprise de lire ce qui suit : « Le onze août, est mort dans notre ville maître Hans Memmelinc, regardé comme le plus habile et excellent peintre de toute la chrétienté. Il était né dans la principauté de Mayence (*oriundus erat Maguntiaco*), et a été enterré dans l'église Saint-Gilles. » Ainsi, du même coup, nous étaient révélées la date de la mort de Memling et sa véritable patrie, qu'aurait pu faire soupçonner déjà son prénom, tout allemand, de « Hans ». Et la découverte du P. Dussard confirmait, fort à point, une hypothèse énoncée dès 1865 par un érudit anglais, M. James Weale, qui a voué sa vie à l'étude de Memling. M. Weale avait affirmé

en effet, dès 1865, que le nom de Memling devait être tiré du nom de l'endroit où le peintre était né : et il en inférait que le peintre devait être né soit à Memelynck, bourgade hollandaise voisine d'Alkmaar, ou à Mœmling (qu'on écrivait aussi Memling), petit village des environs d'Aschaffenbourg, ayant dépendu jadis de l'évêché de Mayence. M. Weale, en vérité, penchait de préférence pour la ville hollandaise ; force lui a été de reconnaître qu'il se trompait, et d'admettre l'origine allemande du peintre brugeois.

C'est précisément M. Weale qui nous offre aujourd'hui le résumé de ses travaux sur Memling, dans un petit livre qui est un modèle de critique consciencieuse et savante. Après nous avoir exposé les quelques faits historiques que j'ai dits, — faits qui, pour la plupart, nous seraient encore inconnus si lui-même n'avait pris la peine de les découvrir, — il étudie tour à tour, dans l'ordre de leurs dates, les diverses peintures authentiques du maître. Ces peintures sont en nombre assez restreint, à peine vingt-cinq ; et notre Louvre est, avec l'hôpital de Bruges, le musée au monde qui en possède le plus. De celles-là et de toutes les autres, M. Weale nous décrit les sujets et nous raconte l'histoire, plaçant toujours en regard de son texte d'excellentes images qui achèvent de nous faire connaître, année par année, le progrès du talent de Memling et de sa manière. Mais plus intéressants encore peut-être, et à coup sûr plus utiles, sont les chapitres suivants, où l'érudit anglais passe en revue les principales peintures qu'on s'est récemment avisé

d'attribuer à Memling, dans mainte collection publique ou privée.

Car deux grandes écoles se sont produites depuis un demi-siècle, dans la critique d'art, qu'on pourrait appeler l'école italienne et l'école allemande, la première ayant eu d'abord pour représentant l'Italien Morelli, tandis que l'autre a été inaugurée surtout par M. Bode, l'éminent directeur du musée de Berlin. Et de ces deux écoles l'une, l'italienne, s'efforce volontiers de « désattribuer » aux grands maîtres quelques-unes des œuvres qui, depuis des siècles, ont porté leur nom ; c'est elle qui, par exemple, réduit presque à l'état de mythe le Vénitien Giorgione, à force de le déposséder de tout ce que les anciens auteurs ont admiré sous son nom : c'est elle qui partage entre Beltraffio, Ambrogio de Predis et Cesare de Sesto les peintures même les plus fameuses de Léonard de Vinci, ne laissant presque à celui-ci que le génial fatras de ses manuscrits. Mais, au contraire, l'école allemande, pour ainsi parler, a pour occupation favorite de « prêter aux riches ». Dans des œuvres que personne durant des siècles n'avait remarquées, elle découvre solennellement des Dürer, des Léonard, des Rembrandt et des Velasquez. C'est elle qui, au cours des années qui ont suivi la proclamation de l'empire allemand, a en quelque sorte « créé de rien » le musée de Berlin, en a fait un des musées les plus complets de l'Europe, un musée où se trouvent présents, tout au moins sur le catalogue, tous les maîtres de tous les pays. Je me souviens d'avoir naguère assisté à une des opérations les plus hardies de cette école : l'attribution en bloc à Donatello de

toute une série d'œuvres dont le style n'avait absolument rien de commun avec le style ordinaire du sculpteur florentin, mais qui, à en croire M. Bode, n'en représentaient pas moins une des phases capitales de l'évolution de son génie. Et Memling figure au premier rang des « riches » à qui l'école allemande a le plus prêté.

A la trentaine d'œuvres authentiques que nous possédons de lui, elle en a joint plus de cinquante autres, sans qu'on puisse même deviner ce qui a pu la conduire à ces attributions. Elle a découvert, par exemple, à Dantzig, un Memling plus grand encore que celui de Lubeck, un immense *Jugement dernier* où je ne crois pas qu'il y ait une seule figure qui n'ait la laideur caractéristique des figures des Thierry Bouts et des Ouwater. A Berlin et à Londres, à Bruxelles et à Madrid, cette généreuse école a enrichi, de la façon la plus imprévue, l'œuvre de Memling; au Louvre même, où cependant ne manquaient point les Memling authentiques, elle n'a point trouvé leur nombre suffisant; et nous avons vu avec stupeur, tout récemment, le nom de Memling substitué à la vieille désignation « Ecole flamande » sous un triptyque d'un dessin et d'une couleur tout à fait médiocres, et remarquable surtout par une extraordinaire réunion de nez épatés. Mais, si les néo-Memling ont ainsi surgi en foule dans les musées, ai-je besoin de dire que leur éclosion a été infiniment plus riche encore dans les collections particulières? Une biographie allemande de Memling, publiée à Leipzig en 1899, nous offre la reproduction de près de quatre-vingts tableaux attribués

par l'auteur au vieux peintre brugeois : c'est trop de plus de moitié, au jugement de M. Weale, et le fait est que quelques-uns de ces soi-disant Memling, si on les tenait pour authentiques, suffiraient non seulement à bouleverser toutes nos idées sur le style de leur auteur, mais à nous mettre en défiance de son génie même.

Aussi tous les admirateurs de Memling ne sauraient-ils assez remercier M. Weale de la peine qu'il a prise pour examiner et refuser une à une, au nom du maître, les plus autorisées de ces donations. Grâce à lui, le génie du vieux peintre nous apparaît de nouveau dans toute sa pureté, tel que lui-même nous le définit au dernier chapitre de son petit livre : « Memling, nous dit-il, n'a jamais rien produit d'égal à la grande *Adoration de l'Agneau* d'Hubert van Eyck; mais il s'est incontestablement montré supérieur à tous les autres peintres de l'école flamande. Jean van Eyck, en vérité, l'a surpassé au point de vue de l'exécution technique, du modelé, de la minutieuse reproduction des objets réels; mais, au point de vue de la conception des sujets religieux, tout l'avantage reste à Memling. Jean van Eyck voyait avec ses yeux, Memling avec son âme. Jean étudiait, copiait, reproduisait avec une exactitude merveilleuse les modèles qu'il avait sous les yeux; Memling, lui aussi, étudiait et copiait, mais en outre il méditait et réfléchissait. Toute son âme passait dans ses œuvres; il idéalisait, il glorifiait, il transfigurait les modèles qu'il avait sous les yeux... Comparé aux autres artistes de son école, il est le plus poétique et le plus musical... Et, à l'inverse

de van Eyck, dont les tableaux religieux n'éveillent en nous que des pensées terrestres, les tableaux même profanes de Memling nous offrent comme un reflet des choses du ciel. »

Ainsi l'excellent ouvrage de M. Weale nous fournit sur la vie et l'œuvre de Memling une foule de renseignements d'un prix inestimable. Mais nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'une méthode plus large, un plus libre usage des droits et des devoirs de la critique historique, lui auraient permis de tirer de ces renseignements plus de fruit encore qu'il n'en a tiré. Il nous a fait connaître, avec une précision et une sûreté admirables, toute la partie extérieure de la vie et de l'œuvre du maître brugeois; mais des rapports qui ont existé entre cette œuvre et cette vie, du rôle joué par Memling dans la marche de l'art flamand, et des circonstances qui l'ont amené à y jouer un tel rôle, de tout cela il ne nous a rien dit, faute d'interpréter les documents divers qu'il plaçait sous nos yeux. Aussi bien la peinture est-elle peut-être, de tous les arts, celui dont l'histoire se prête le mieux à l'emploi de la méthode dite « évolutive » ; car les progrès, les tours et détours de l'évolution s'y laissent non seulement deviner, mais encore sentir et toucher au doigt; et cependant l'histoire de la peinture est aujourd'hui, de toutes les branches de l'histoire de l'art, celle où l'emploi de cette méthode est le plus négligé. Qu'ils aient à parler des van Eyck ou de Dürer, de Poussin ou de Watteau, les critiques considèrent ces peintres comme des phénomènes isolés, abs-

traits, sans rapport avec les peintres qui les ont précédés, qui les entourent ou qui vont les suivre. Tout au plus nous décrit-on parfois le milieu politique ou mondain où ils doivent avoir vécu : on nous raconte les guerres de Bourgogne, les débuts de la Réforme en Allemagne, le faste de Versailles ou du Palais-Royal; et l'on omet de nous introduire dans le milieu artistique, professionnel, de ces peintres, qui est pourtant le seul que nous aurions besoin de connaître. De même fait M. Weale, dans son étude sur Memling. Il nous présente l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* tout à fait en dehors du mouvement général de la peinture flamande, se bornant à le comparer une ou deux fois avec Jean van Eyck, qui était mort trente ans avant l'arrivée de Memling à Bruges. Frappé sans doute de l'incontestable supériorité de Memling sur ses prédécesseurs et ses successeurs immédiats, sur les Rogier van der Weyden et les Gérard David, il juge inutile de rechercher les liens qui, cependant, ne peuvent manquer de l'avoir uni aux uns et aux autres. Et par là, quelque effort qu'il tente pour nous définir le génie de Memling, il risque de nous donner de ce génie une idée à la fois trop confuse et trop incomplète : il risque de nous faire apparaître comme une aimable et brillante exception un homme dont la vraie grandeur est, au contraire, dans la façon dont il a continué, modifié, transformé l'art du pays où il a vécu.

Pour bien comprendre toute la grandeur de Memling et toute l'importance du rôle qu'il a

joué, ce n'est pas assez de le comparer avec Jean van Eyck. Celui-ci est un merveilleux ouvrier, le plus habile peut-être qu'ait jamais produit la peinture flamande. On sent qu'il ne peint que pour le plaisir de peindre, et que, avec une vision naturelle d'une finesse et d'une justesse étonnantes, il est encore comme enivré des ressources que lui offrent les procédés nouveaux de la peinture à l'huile. Mais il meurt en 1440, et après lui viennent d'autres maîtres, les Rogier van der Weyden, les Hugo van der Goes, les Thierry Bouts, qui, tout en continuant son naturalisme, font entrer la peinture flamande dans des voies déjà bien différentes de la voie calme et un peu étroite où il l'a laissée. Ceux-là se rappellent déjà qu'ils ont à peindre des sujets religieux; et, pour les bien peindre, ils s'efforcent d'y mettre la plus grande somme possible de mouvement, de vie, d'émotion tragique. Ainsi, Rogier van der Weyden (mort en 1464) prête à ses Vierges des expressions douloureuses et désespérées; ainsi, il nous représente les disciples s'abîmant en sanglots au pied de la croix, ou bien encore il s'efforce de traduire l'agitation amenée dans la sainte crèche par l'arrivée des Mages avec leurs présents. Ainsi Hugo van der Goes, dans la seule œuvre authentique que nous possédions de lui (peinte, à peu près, vers le temps de l'arrivée à Bruges de Hans Memling), nous montre la Vierge sous les traits d'une paysanne flamande, silencieuse et triste, tandis qu'autour du Dieu nouveau-né des bergers expriment, en de joyeuses grimaces, l'élan de leur joie et de leur piété. Ainsi Thierry Bouts,

entre les années 1460 et 1470, se plaît à représenter les martyres des saints. Tous ces maîtres, et les Pierres Christus et les Ouwater, pratiquent un art religieux où le plus implacable réalisme s'allie à la recherche de l'expression dramatique ; et tous, dans leur réalisme, perdent tout à fait de vue le souci de la beauté. La plus laide des Vierges de van Eyck (par exemple celle du tableau de l'Académie de Bruges) a encore une sérénité qui la transfigure : les Vierges, les Christ, les saints, de Rogier van der Weyden et de Thierry Bouts, infiniment plus vivants, sont aussi infiniment plus laids ; et de l'excès même de vérité humaine, dans les tableaux de tous ces maîtres, résulte une impression de prose que ne donnent jamais les œuvres les plus réalistes des peintres primitifs d'Italie ni d'Allemagne. On sent là un art qui, de toutes ses forces, tend à être religieux, et qui, cependant, ne peut y parvenir, faute d'admettre cet élément de beauté, ou en tout cas de poésie, sans lequel nous ne saurions concevoir l'émotion religieuse.

C'est au milieu de cet art qu'apparaît Memling, vers l'an 1470, et, aussitôt, la venue de Memling y amène un changement profond et décisif, une véritable révolution. Qu'on relise, à ce sujet, — en ajoutant au nom de van Eyck ceux des Rogier et des Bouts, — l'éloquente comparaison établie par Fromentin entre l'ancien art flamand et l'art de Memling :

Considérez van Eyck et Memling par l'extérieur de leur art; c'est le même art qui, s'appliquant à des choses au-

gustes, les rend avec ce qu'il y a de plus précieux... Sous le rapport des procédés, la différence est à peine sensible entre Memling et Jean van Eyck, qui le précède de quarante ans; mais, dès qu'on les compare au point de vue du sentiment, il n'y a plus rien de commun entre eux : un monde les sépare...

Van Eyck copiait et imitait; Memling copie de même, imite et transfigure. Celui-là reproduisait, sans aucun souci de l'idéal, les types humains qui lui passaient sous les yeux. Celui-ci rêve en regardant la nature, imagine en la traduisant, y choisit ce qu'il y a de plus aimable, de plus délicat dans les formes humaines, et crée, surtout, comme type féminin, un être d'élection inconnu jusque-là, disparu depuis. Ce sont des femmes, mais des femmes vues comme il les aime, et selon les tendres prédilections d'un esprit tourné vers la grâce, la noblesse et la beauté... En peignant le beau visage d'une femme, il peint une âme charmante.

Mais si la nature était ainsi, d'où vient que van Eyck ne l'ait pas vue ainsi, lui qui connut le même monde, y fut placé probablement dans des situations plus hautes? Pourquoi n'a-t-il pas sensiblement embelli l'*Eve* de son frère Hubert? Et, dans Memling, toutes les délicatesses adorables de la chasteté et de la pudeur : de jolies femmes avec des airs de saintes, de beaux fronts honnêtes, des tempes limpides, des lèvres sans un pli: une béatitude, une douceur tranquille, une extase en dedans qui ne se voit nulle part! Quelle grâce du ciel était donc descendue sur ce jeune soldat ou sur ce riche bourgeois pour attendrir son âme, épurer son œil, cultiver son goût, et lui ouvrir à la fois sur le monde physique et le monde moral des perspectives nouvelles ?

Oui, Memling a introduit dans l'ancienne peinture flamande l'élément idéal, poétique, qui, depuis les van Eyck, non seulement lui avait manqué, mais sans cesse tendait à lui manquer davantage! M. Weale a raison de dire qu'il a été « le plus poétique et le plus musical » des peintres flamands.

ROGIER VAN DER WEYDEN

LA NATIVITÉ

(Musée de Berlin.)

Et nous savons aujourd'hui à « quelle grâce du ciel » il doit de l'avoir été. Aux questions que se posait Fromentin, nous sommes aujourd'hui en état de répondre. Si Memling a transformé comme il l'a fait la peinture flamande, c'est que, tout en pratiquant de son mieux les procédés de cette peinture, il n'était Flamand ni d'origine ni d'éducation ; son rôle consiste à avoir importé à Bruges les sentiments et la conception artistiques d'un autre pays.

Il était né dans ces terres rhénanes qui, durant tout le moyen âge, avaient été un vivant foyer de rêverie poétique et mystique. Mais surtout il avait étudié dans la vénérable capitale de l'art religieux, et c'est de Cologne que vient en droite ligne tout ce qu'il apporte de nouveau dans le vieil art de Bruges. Nous savons, en effet, par un document tout à fait précis et irréfutable, qu'il a fait à Cologne un très long séjour. Dans sa *Châsse de sainte Ursule*, peinte en 1489, et lorsqu'il était installé à Bruges depuis plus de vingt ans, les images qu'il nous offre de Bâle et de Rome sont de pure fantaisie ; les images de Cologne sont d'une exactitude si parfaite que, aujourd'hui encore, on ne saurait reproduire plus fidèlement l'aspect de la cité rhénane. La cathédrale inachevée avec ses deux tronçons, la grosse tour carrée de l'église Saint-Martin, et l'église Notre-Dame, et l'église des Apôtres, tout cela est comme photographié dans les deux miniatures de la *Châsse de sainte Ursule*. L'homme qui, après vingt ans, gardait un souvenir si précis des moindres détails des églises de Cologne, cet homme-là doit certai-

nement avoir passé à Cologne de longues années, les plus ardentes et les plus actives de toute sa vie [1].

Qu'on reprenne, en effet, les définitions que tente Fromentin de ce qu'il y a d'original dans l'art de Memling ; elles répondent mot pour mot aux caractères essentiels de l'art de Cologne, tel qu'il a été depuis le milieu du XIVe siècle, mais tel surtout qu'il était dans la première moitié du siècle suivant, au moment où le jeune Memling travaillait dans quelqu'un des nombreux ateliers de la ville allemande. Cinquante ans avant Memling, l'admirable Lochner, le Fra Angelico allemand, avait donné à ses Vierges « toutes les délicatesses adorables de la chasteté et de la pudeur ». Il avait représenté de « jolies femmes avec des airs de saintes, de beaux fronts honnêtes, des tempes limpides, une béatitude, une douceur tranquille », et cette « extase en dedans » qui est même, chez lui, infiniment plus profonde que chez le peintre brugeois. Il avait, lui aussi, « peint des âmes charmantes en peignant de beaux visages de femmes ». Et, après lui, les peintres de Cologne avaient eu beau emprunter aux Flamands des procédés nouveaux, ils avaient eu beau allonger les visages de leurs Vierges et leur donner pour cadres des paysages réels, l'inspiration de leurs œuvres restait toute différente de celle qui animait l'œuvre des

1. Memling ayant imité, dans son *Adoration des Mages* de l'hôpital Saint-Jean, la disposition d'un triptyque célèbre, attribué à Rogier van der Weyden, on en a conclu qu'il devait avoir travaillé à Bruxelles dans l'atelier de ce maître. Mais le triptyque de Rogier a été peint pour une église de Cologne ; et tout porte à croire que c'est à Cologne que Memling l'aura vu.

HANS MEMLING

LA NATIVITÉ

(Hôpital Saint-Jean, à Bruges.)

van der Goes et des Pierre Christus. Jusqu'à la fin de l'école de Cologne, les peintres rhénans ont continué à « transfigurer ce qu'ils copiaient », à « rêver en regardant la nature », à « choisir dans les formes humaines ce qu'ils y voyaient de plus aimable et de plus délicat ».

C'est aussi ce qu'a fait Hans Memling, qui était l'un d'entre eux [1]. Mais, étant plus habile, il l'a fait avec une maîtrise technique supérieure : et puis, demeurant à Bruges, c'est dans la langue des peintres flamands qu'il a traduit ses visions et ses émotions. En associant aux formes des van Eyck les sentiments de Lochner, il a renouvelé la peinture flamande. Et la transformation qu'il lui a fait subir ne nous a point seulement valu les beaux tableaux de Bruges, de Munich et du Louvre ; son effet s'est poursuivi bien au-delà de l'œuvre personnelle de Memling. On peut dire que c'est elle qui a sauvé la peinture flamande, en l'arrachant à un naturalisme où elle dépérissait d'année en année. Que l'on voie, à l'Académie de Bruges, ou au Louvre, ou au musée de Rouen, les premiers tableaux de Gérard David : ce sont

1. De même que les peintres de Cologne, Memling pousse son goût d'idéalisation jusqu'à idéaliser, dans ses tableaux religieux, les portraits des donateurs. On peut voir au musée de Bruxelles et à l'hôpital Saint-Jean les trois portraits, — évidemment peints d'après nature, — du maître-épicier Moreel, de sa femme et de sa fille. Ces trois personnages se retrouvent, en compagnie de saints, sur les deux volets du triptyque de l'Académie de Bruges ; mais leurs visages, aisément reconnaissables encore, y ont perdu quelques-uns de leurs traits caractéristiques. Ils sont comme adoucis, épurés, *déshumanisés*. Et le fait est que, nulle part autant que chez Memling, les portraits des donateurs ne s'harmonisent avec les sujets religieux ; ses bourgeois et bourgeoises agenouillés aux pieds de Marie semblent porter, sur leurs visages, le délicieux reflet d'une présence divine.

encore les figures et les attitudes des Vierges de Memling, à peine un peu moins naïves dans leur douceur calme. Et qu'on voie ensuite, au Palais municipal de Gênes, le grand triptyque du même David, qu'on voie, à la chapelle du Saint-Sang de Bruges, les tableaux qui lui sont attribués, et qui, s'ils ne sont de lui, ont été certainement peints par ses élèves ; déjà la manière de Memling s'est élargie, renforcée, a en quelque sorte secoué son enveloppe archaïque ; et c'est Quentin Metsys qui déjà s'y annonce, le maître de la *Mise au Tombeau* d'Anvers et de la *Sainte Anne* de Bruxelles. De Memling à Metsys, la filiation est directe, immédiate, incessante. Et l'on sait l'influence qu'a exercée l'œuvre de Metsys sur les destinées ultérieures de l'école flamande : plus que les van Noort et les Otto Vénius, plus que les Italiens eux-mêmes, c'est elle qui a éveillé et entretenu dans l'âme de Rubens le culte de la beauté. C'est ce culte qu'avait le premier apporté à Bruges, vers l'année 1467, un jeune paysan allemand des environs d'Aschaffenbourg : et l'on comprend que les Brugeois, en présence de l'art nouveau qu'il leur révélait, l'aient proclamé « le plus habile et excellent peintre de la chrétienté ».

V

ÉPILOGUE

L'AME GOTHIQUE

J'étais venu voir, il y a deux ou trois ans, dans un village bavarois voisin de Nuremberg, une petite église qu'on m'avait dite pleine de vieilles sculptures et de vieux tableaux. Je trouvai la porte fermée ; car la petite église, jadis catholique, était devenue un temple protestant ; et les protestants d'Allemagne n'aiment pas qu'on aille prier Dieu dans leurs temples en dehors des heures officiellement affectées au besoin de prier. Je finis cependant par découvrir, à l'autre bout du village, une vieille femme qui détenait les clefs : ce fut elle qui m'introduisit dans l'église, elle encore qui m'ouvrit les volets des triptyques et qui tira les rideaux de serge recouvrant les groupes en bois peint. Mais, tandis qu'elle trottinait à côté de moi de chapelle en chapelle, vieille comme la vieillesse, et toute cassée et toute ridée, la pauvre femme ne s'arrêtait pas de pleurer. Son mari, le sacristain, était mort le mois passé. Soixante ans il avait vécu avec elle, et maintenant il était mort pour toujours. Un si brave homme ! Elle m'énu-

mérait ses vertus, sans s'interrompre de pleurer ni de me conduire aux curiosités de l'église. Et devant chacun des autels qu'elle me faisait voir, la chère petite vieille éclatait en sanglots. « Ah ! Monsieur, me disait-elle, voici encore une peinture ! C'est vieux, c'est *gothique !* Ah ! mon mari vous l'aurait si bien expliqué ! Tout, il savait tout expliquer. C'est *gothique :* il connaissait les vrais noms de tout cela ! C'est une peinture très vieille, *gothique*. Il vous aurait tout dit ! Il aimait tant le *gothique ;* et pas un autre comme lui pour parler aux étrangers ! » Et des larmes plus grosses lui coupaient la voix.

Lorsque je sortis de l'église, à peine s'il me restait un souvenir des vieux tableaux et des vieilles sculptures ; mais j'emportais, et longtemps j'ai gardé le souvenir de ce bon sacristain dont l'âme m'était apparue là, si touchante et si vive, une petite âme paysanne tout imprégnée de sentiments d'autrefois, la dernière âme *gothique*, sans doute, qui ait vécu parmi nous. Je sentais que la pauvre vieille avait raison : cet homme-là m'aurait tout expliqué. Et moi aussi, volontiers, j'eusse pleuré de sa mort.

Il y a du moins une chose qu'il m'a expliquée. J'ai compris, grâce à lui, combien était juste et profonde cette appellation de *gothique* donnée naguère indistinctement à toutes les œuvres d'art : tableaux, meubles, statues, des XIVe et XVe siècles. C'est une appellation aujourd'hui démodée. Les savants ne manquent point d'en rire, et, au lieu d'attribuer simplement, comme autrefois, à l'*école gothique*, les ouvrages divers d'avant la Renais-

sance, ils inventent tous les jours des noms plus imprévus de vieux peintres et de vieux sculpteurs. Dans les musées, dans les églises, ils affectent, désaffectent, réaffectent, toujours avec une égale autorité, les morceaux les plus insignifiants. Je connais leurs pratiques; moi-même, trop longtemps, je m'y suis complu. J'avais fait le vœu d'effacer à jamais des catalogues des musées le mot *anonyme*, qui m'exaspérait. Au plus loin que j'apercevais un tableau anonyme, je le baptisais, ayant toujours en réserve une abondante provision de noms de peintres de toutes les écoles.

Et peut-être en serais-je encore à me désennuyer de cette façon, ou peut-être n'y aurait-il plus au monde aujourd'hui un seul tableau anonyme, si le fantôme du vieux sacristain ne m'avait éclairé sur l'inanité d'un jeu vraiment puéril. Soixante ans le bon vieillard avait vécu en compagnie d'œuvres dont il ignorait les auteurs; et son ignorance ne l'avait pas empêché d'adorer ces œuvres et de les comprendre, et d'être, par surcroît, un excellent mari. Ces « vrais noms » qu'il m'aurait dits, je devinais bien que je n'en aurais accepté aucun : il m'aurait parlé de Dürer, de Veit Stoss, de Wolgemuth, comme les sacristains des villages de Belgique attribuent à Memling ou à Rubens toutes les peintures qu'ils font voir. Le sacristain, son prédécesseur, lui avait légué ces noms avec les clefs de l'église; il les gardait tels qu'il les avait reçus, sans une seule fois s'inquiéter de leur exactitude. Et, malgré l'inexactitude de ces noms, l'âme des vieux tableaux, je le sentais, avait pénétré dans son âme. Et moi qui m'occupais de

rechercher la provenance des tableaux, de les appeler de noms de peintres, au lieu simplement de les regarder, et d'en jouir, et de laisser leur âme pénétrer dans la mienne ! Ainsi la critique d'art m'apparut ce qu'elle m'apparaît encore aujourd'hui, quelque chose comme une profanation de l'art ; et puisque le bon sacristain avait eu l'habitude d'appeler *gothiques* les vieilles œuvres qui lui avaient valu une âme si belle et une vie si heureuse, je résolus de laisser à ces œuvres, et à toutes les œuvres d'avant la Renaissance, le nom d'œuvres *gothiques :* après quoi je ne me souciai plus de savoir qui les avait produites, ni en quelle année. Je ne me souciai plus que de les bien voir.

Résolution excellente, fertile en avantages divers. Non seulement elle me dispense de tout effort de mémoire ou de réflexion, non seulement elle laisse un plein loisir aux caprices de mes yeux, mais c'est elle encore qui m'a ramené, du labyrinthe d'erreurs où je m'égarais, dans la bonne route droite et sûre de la vérité historique. Car souvent les recherches de la critique, touchant l'art des XIVe et XVe siècles en particulier, sont aussi vaines qu'elles sont dénuées d'intérêt. Les attributions énoncées la veille sont démenties le lendemain. Les savants ne font qu'amasser des preuves les uns contre les autres. Des tableaux qui, naguère, n'avaient pas de nom d'auteur en ont à présent une dizaine. Des tableaux qui avaient un nom d'auteur finissent par n'en avoir plus. A force de vouloir tout découvrir, on en vient à tout contester. Et sans cesse la nuit se répand plus

sombre, sous l'effort universel à répandre la lumière.

Pourquoi? Parce que c'est mon sacristain seul qui avait raison; parce que toutes les œuvres des XIVe et XVe siècles, toutes celles au moins de l'Allemagne, des Flandres, et de la France, ne sont point les œuvres de tel ou tel individu, mais d'une âme collective, de l'*âme gothique*, pour l'appeler du nom qui la désigne le mieux.

Cette âme gothique, Michelet déjà me l'avait montrée, et Renan, dans son admirable étude sur l'art français du moyen âge. Et c'est elle que j'ai retrouvée dans l'ouvrage nouveau de M. Gonse, l'*Art gothique*. Car M. Gonse ne s'en est pas tenu à l'architecture: il a recueilli les œuvres d'art les plus diverses des XIVe et XVe siècles, sculptures, peintures, etc., et il les a pour ainsi dire remises à leur place originelle, dans l'église qu'elles étaient destinées à orner.

Dans l'église, ou autour de l'église, l'art gothique n'est plus, comme l'art de l'époque précédente, essentiellement religieux; mais c'est de l'église qu'il part, c'est l'église qui reste toujours son foyer principal. Et le même esprit qui animait les architectes et maçons occupés à construire les cathédrales, c'est lui qui animait les peintres, les sculpteurs, les menuisiers, les orfèvres. De là vient que l'art gothique, sous toutes ses formes, est un art anonyme: chercher à connaître le nom des peintres qui ont peint tel ou tel tableau serait aussi vain que de chercher à connaître le nom des maçons qui ont construit l'église que ce tableau décorait. Le tableau,

comme l'église, n'est point l'œuvre d'un artiste individuel, mais d'une corporation d'artisans.

Ce que nous appelons aujourd'hui l'artiste, l'homme qui prétend réaliser à lui seul un rêve tout personnel de beauté, c'est un personnage d'invention toute moderne. A peine si l'on en trouve quelques traits chez les maîtres de la Renaissance, chez les plus médiocres, surtout : non point Léonard ni Rubens, mais Salvator Rosa, le Guerchin, Guido Reni. Les grands maîtres de la Renaissance n'étaient encore que des artisans, chefs ou compagnons d'ateliers. Au moyen âge, nulle trace d'artistes. Le peintre, le sculpteur étaient ce qu'ils auraient dû rester toujours : des ouvriers s'acquittant pour le mieux des travaux qu'on leur commandait. Le souci de l'originalité, de la personnalité, qui est en train de perdre l'art de notre temps, ce vain souci ne les tourmentait pas. Ils ne cherchaient pas à faire autrement que leurs devanciers, mais à imiter leurs devanciers : et s'ils ont fait autrement, c'est presque à leur insu, par la seule force inconsciente de leur tempérament naturel.

L'art gothique, au contraire de l'art roman qui l'a précédé, a été un art laïque ; mais il a toujours été un art d'artisans. Autour d'une cathédrale des ateliers se formaient ; les commandes y étaient exécutées en commun par les patrons et les ouvriers. Tel tableau que les critiques attribuent tour à tour à dix peintres, ce sont en réalité dix peintres qui l'ont peint en même temps, chacun se chargeant d'une figure ou d'un détail du décor. Il y a vingt ans, les critiques attribuaient à Rogier

van der Weyden tous les tableaux gothiques provenant des Flandres. Aujourd'hui, ils attribuent chacun de ces tableaux à un maître différent. Ils se trompaient il y a vingt ans, ils se trompent encore aujourd'hui; et ils continueront à se tromper aussi longtemps qu'ils n'auront pas admis le caractère anonyme, collectif, de ces vénérables peintures.

L'art gothique est à tel point un art d'artisans qu'on ne saurait même prétendre à y distinguer sérieusement des écoles diverses. Car les artisans d'un pays voyageaient dans un autre pays; les jeunes peintres allemands, par exemple, allaient s'instruire à Bruges dans des ateliers flamands; tout le temps qu'ils y restaient, ils travaillaient avec les artisans de ces ateliers; parfois ils s'y fixaient, et voilà une main allemande occupée à peindre des tableaux flamands. D'autres fois, des maîtres étaient appelés hors de leur pays pour quelque gros travail : ils emmenaient un ou deux apprentis, et, pour le reste, se mettaient en rapport avec les peintres du pays où ils venaient. Ainsi Pleydenwurff travaillait à Breslau avec des peintres silésiens; Veit Stoss, à Cracovie, avait pour aides des sculpteurs polonais. A Paris comme à Dijon, les ateliers étaient dirigés par des Flamands. Beaucoup des plus belles églises de l'Allemagne sont l'œuvre d'architectes, voire de maçons, français.

Et architecture, peinture, sculpture, maçonnerie, orfèvrerie, tout cela était comme les branches d'une même industrie créée surtout en vue de l'ornement intérieur et extérieur des églises. Le

livre de M. Gonse nous fait voir la naissance, les progrès, le déclin de cette industrie admirable : plutôt encore qu'un ouvrage spécial sur l'histoire de l'art, c'est le tableau d'une époque; sous les œuvres gothiques, c'est l'âme gothique qui nous y est rendue.

Mais, avant de montrer comment les autres formes de l'industrie gothique, la peinture, la sculpture, etc., dérivent de l'architecture, et en particulier de l'architecture religieuse, M. Gonse s'est efforcé de mettre en lumière les origines de cette architecture nouvelle, les causes qui l'ont produite, les circonstances qui l'ont aidée à se produire.

Avec une extrême abondance de preuves, il a démontré en particulier que l'architecture gothique n'était pas une importation de l'Orient, mais un art tout français, originaire de l'Ile-de-France, la plus française des provinces de notre pays. C'est dans les vieilles églises romanes du Clermontois et du Beauvaisis, à Morienval, à Saint-Etienne-de-Beauvais, à Bury, que M. Gonse a trouvé, pour la première fois employée, la *voûte sur croisée d'ogive*, cet élément essentiel et primordial de l'architecture gothique. Et c'est en France encore qu'il nous fait voir le gothique se transformant, pour ainsi dire, de jour en jour, du XIe au XIVe siècle ; de telle sorte qu'il n'y a pas un art dont nous puissions être plus fiers, ni qui affirme plus parfaitement notre génie national. En Allemagne, en Angleterre, en Belgique même, le gothique a déjà perdu quelque chose de la simple et forte élégance qu'il a toujours eue chez nous.

Né en France, le gothique n'a eu ses vrais chefs-d'œuvre qu'en France.

Je ne saurais trop louer les chapitres qu'a consacrés M. Gonse à ces chefs-d'œuvre de l'art gothique, aux cathédrales de Chartres, de Paris, de Bourges, de Reims et de Beauvais en particulier. Pour nous rendre à la fois le corps et l'âme de ces beaux monuments, l'agrément du style concourt avec la minutieuse variété des plans et illustrations. Le livre de M. Gonse est ainsi lui-même comme un beau monument gothique, avec un nombre infini de petits porches et de petits recoins où l'on aurait grande envie de s'arrêter au passage, mais, sous la diversité de ses détails, gardant, comme les grandes cathédrales françaises, l'unité d'un plan simple et sage et, comme elles, tout plein des religieux échos de l'âme gothique à jamais disparue.

III

LA PEINTURE SUISSE

LA PEINTURE SUISSE[1]

I

Messieurs,

Vous n'êtes pas sans avoir entendu parler d'une certaine mouche qui, après avoir bourdonné aux oreilles du cocher, des voyageurs et des chevaux d'une diligence, s'en est allée bourdonner ailleurs avec la conviction d'avoir aidé au mouvement de la diligence. Cette mouche ressemble à bien des gens; mais il n'y a personne à qui elle ressemble autant qu'à nous, auteurs, journalistes, conférenciers, qui croyons faire marcher le monde parce que nous savons bourdonner sur divers sujets. Le monde, Dieu merci, est assez grand garçon pour marcher tout seul; et nous sommes déjà bien heureux qu'il ait la complaisance de nous écouter. Personne, d'ailleurs, ne s'en rend compte mieux que nous, en tant que simples particuliers, en tant que lecteurs, qu'auditeurs, des articles, des conférences des autres. Mais, dès que nous avons l'occasion de bourdonner de nouveau, une fatalité nous condamne à l'oublier et à redevenir des mouches du coche.

Ne vous fâchez donc pas contre moi, mais plutôt

1. Conférences faites à l'Université de Genève, en mars 1899.

excusez-moi, plaignez-moi, si je viens aujourd'hui vous affirmer, moi, étranger, et n'ayant aucun droit à prophétiser parmi vous, qu'un jour viendra où vous apprécierez, plus encore que vous ne le faites, votre peinture nationale, je veux dire la peinture genevoise en particulier, mais aussi, en général, la peinture suisse, celle des maîtres de Fribourg, de Zurich, de Soleure, de Berne, de chacun des cantons de votre Confédération. Ce n'est pas que, dès à présent, vous vous fassiez faute de l'apprécier ; il n'y a pas de pays dont le passé artistique ait fourni matière à autant de savantes et consciencieuses études. Mais j'ai l'impression que vous l'appréciez, pour ainsi parler, au point de vue archéologique, ou encore au point de vue historique et local, et que vous n'êtes pas suffisamment touchés de son éminente valeur artistique. Vous n'avez pas encore su, en tout cas, imposer à l'Europe le respect de cette vénérable peinture. La faute est en partie à vous si les étrangers, quand on leur parle de la peinture suisse, s'imaginent qu'on veut parler de Holbein, qui était Allemand, ou encore de Léopold Robert, de Gleyre et de Calame, qui, tout en étant des Suisses, ne représentent que l'un des moindres aspects du génie artistique de votre pays. C'est en partie votre faute, à vous Genevois notamment, si les *guides* de l'étranger dans votre ville, après avoir énuméré les hôtels, les tramways, les bateaux, après avoir indiqué les endroits d'où on peut le mieux se donner l'illusion d'apercevoir le mont Blanc, ajoutent dédaigneusement que, en fait de peinture, Genève n'a « presque rien à montrer ». Elle a, au contraire,

beaucoup à montrer; et votre Musée Rath, pour ne parler que de lui, est un des plus curieux qui soient en Europe. J'ai un plaisir extrême à y passer des heures, quand, par aventure, il est ouvert et que ses tableaux ne sont pas décrochés pour être remplacés par quelque exposition[1]. Saint-Ours, de La Rive, Hubert, Tœpffer l'aîné, sans compter Liotard, c'est un siècle de la vie genevoise qui se trouve conservé dans ces trois petites salles; un siècle charmant et unique, celui de tous, peut-être, où Genève a eu la conscience la plus pleine de sa liberté et de sa grandeur.

Mais, au reste, c'est la Suisse tout entière qui, à ce qui me semble, ne sait pas mettre en valeur ses trésors artistiques. Les belles œuvres abondent dans vos musées, et des œuvres qui ne se trouvent que là; mais l'étranger a besoin d'un effort pour les y trouver; et l'effort, comme vous savez, est une chose qui devient tous les jours plus rare, de par le monde.

Voici, par exemple, le musée de Bâle, le plus riche de tous. Il est riche, et les tableaux et dessins des vieux maîtres suisses qui y sont gardés suffiraient, si on les voyait, pour remettre la peinture suisse au rang qui lui convient. Mais on ne les voit pas, cela est malheureusement trop certain. On ne les voit pas parce qu'ils sont écrasés par le voisinage de l'œuvre merveilleuse de Holbein, qui attire et retient la curiosité. Dans la Chapelle Sixtine, à Rome, Pérugin, Ghirlandajo, Cosimo

1. L'usage fâcheux de faire servir à des expositions les trois grandes salles du Musée Rath a, fort heureusement, disparu depuis que, en 1900, M. Mayor a été nommé directeur du musée.

Rosselli, ont peint à fresque, sur les murs latéraux, de grandes compositions religieuses qui sont parmi les plus belles qu'ils aient peintes; mais au-dessus d'elles il y a le plafond de Michel-Ange; et personne, en sortant de la Chapelle Sixtine, ne se souvient plus de les avoir vues. Encore Pérugin, Ghirlandajo et les autres se retrouvent-ils ailleurs, à Pérouse, à Florence, à San-Gimignano; tandis que Urs Graf, et Hans Bock, et Klauber, et même Nicolas Manuel, c'est à Bâle seulement qu'on peut les apprécier. Et on ne les appréciera bien que le jour où on les aura isolés, le jour où on se sera avisé de dire aux visiteurs du musée : « Vous avez vu les chefs-d'œuvre d'un Allemand de génie qui est venu se faire naturaliser Suisse pour pouvoir pleinement développer son génie; mais voici maintenant des œuvres de peintres suisses qui, avec moins de génie, expriment les sentiments, les pensées, l'âme de leur race! »

C'est ce qu'on dit, ou à peu près, aux visiteurs du musée de Zurich, puisqu'on les prévient que tout ce qu'ils trouveront dans le musée n'est que de l'art suisse. Mais, vous l'avouerai-je? je crois qu'un étranger est plus en peine encore à Zurich qu'à Bâle de bien apprécier la valeur artistique de vos vieux peintres nationaux.

Vous connaissez cet imposant musée, inspiré d'un beau sentiment de patriotisme. Il est imposant et immense, et il est tout rempli de choses remarquables. Mais on a eu la malheureuse idée de l'arranger suivant une méthode qui convient surtout aux musées où il n'y a rien à voir.

Au lieu de grouper, par exemple, les peintures,

on les a disséminées dans les diverses salles, et on les a placées parmi cent autres objets divers, des meubles, des étains, des tapis, tout cela sous prétexte de reconstituer la physionomie de l'ancienne vie suisse. C'est une méthode qui est aujourd'hui très en vogue ; elle est excellente, encore une fois, pour les musées où il n'y a rien à voir. Mais quand il y a à voir de belles œuvres, — et c'est le cas pour le musée de Zurich, — on risque fort de ne pas les voir dans un tel désordre. On s'amuse à regarder l'arrangement des salles, on a l'impression de visiter quelque chose comme une nouvelle édition, en pierre, du joli Village Suisse de votre Exposition de Genève ; et les peintures qui ornent les salles, à peine si l'on y jette un coup d'œil distrait. J'irai plus loin : on se méfie d'elles ; on se demande si, dans ces fausses chambres du XVIe siècle, les tableaux exposés ne sont pas, eux aussi, de faux tableaux anciens.

Combien ont été mieux inspirés les organisateurs du Musée Germanique de Nuremberg, qui, tout en s'efforçant, eux aussi, de reconstituer sous nos yeux l'aspect extérieur de l'ancienne vie nationale, se sont gardés de mêler à cette reconstitution les tableaux de Burgmair, de Dürer et de Cranach : dans la chapelle, dans les oratoires et sur les murs des salles, ils ont placé des copies, ou encore des œuvres de second ordre, pouvant à la rigueur se passer d'être vues ; et quant aux belles œuvres des vieux maîtres, peintres et même sculpteurs, ils les ont exposées dans de grandes galeries construites expressément pour elles, des galeries tout à fait modernes, aussi dépourvues que

possible de toute couleur historique, mais telles que le visiteur y trouve reconstituée devant lui, dans l'ensemble de ses écoles et de ses époques, l'histoire de l'art allemand de la Renaissance.

La peinture a peut-être été, autrefois, un art de décoration ; mais on devrait bien reconnaître qu'elle ne l'est plus, et exige désormais d'être traitée avec plus d'égards que la céramique ou l'ébénisterie. Que dis-je ? La céramique, dans votre musée national, est traitée avec plus d'égards que la peinture ! On a réuni dans une même salle tous les spécimens de la porcelaine et de la faïence zurichoises, au lieu de les distribuer entre les diverses salles à manger du musée. Et les visiteurs les voient, ils en jouissent ; tandis qu'ils errent pendant des heures sans se douter que Hans Leu était un remarquable poète et que les portraits d'Asper sont d'excellents portraits.

Au musée de Fribourg, les tableaux de Fries sont cachés dans le coin d'une salle ; au musée de Berne... Mais je n'en finirais pas à vouloir vous citer des faits que, certainement, vous connaissez mieux que moi. Mon intention était seulement de vous dire qu'il ne tiendrait qu'à vous de replacer au rang qui lui est dû, dans l'opinion des étrangers, cette peinture qui est une des plus nobles gloires de votre pays. Il vous suffirait pour cela de la mettre davantage à la portée des étrangers, au lieu d'en réserver la jouissance pour vous seuls. Et j'en arrive maintenant à ce qui doit faire le sujet principal de ces causeries, aux qualités et aux mérites de la peinture suisse.

Ou plutôt non, car il y aurait trop d'outrecui-

dance pour un étranger à prétendre vous renseigner sur des choses qui, sans aucun doute, vous sont plus familières qu'à lui. Tout ce que je sais de la peinture suisse, c'est à des écrivains suisses que je le dois, à Vœglin, à M. Hændke, à M. Mayor, et aussi au vieux Jean-Gaspard Fuessli, si bavard, si inexact et si amusant! Mais il y a un point de vue, — et, d'ailleurs, il n'y en a qu'un seul, — sous lequel les œuvres d'un pays peuvent être jugées par un étranger.

Un Anglais, par exemple, comprendra toujours mieux que le plus savant des critiques étrangers la signification et la valeur véritable d'un ouvrage anglais. Mais ce qu'il y a dans cet ouvrage de foncièrement anglais, ce qu'il y a en lui qui lui est commun avec les autres ouvrages du même pays, et qui ne se retrouve dans les ouvrages d'aucun autre pays, de cela je crois qu'un étranger est assez à même de se rendre compte. Les caractères *nationaux* d'une nation gagnent à être vus d'un peu haut, ou, plus exactement, d'un peu loin. Et l'étranger qui les voit ainsi, naturellement, court le risque de se tromper sur bien des détails; mais je dirai presque qu'il n'y a que lui qui puisse les voir ainsi. Il n'y a que lui qui puisse librement comparer entre elles les œuvres d'un même pays sans être gêné dans cette comparaison par aucun scrupule de vanité, — ou encore de modestie, — nationale. Et c'est, en tout cas, à ce seul point de vue que je voudrais me placer aujourd'hui. Je voudrais vous indiquer quels sont, pour moi, les traits communs à tous les peintres suisses, à ceux de Zurich comme à ceux de Genève; et cela depuis

le XVe jusqu'au XVIIIe siècle. Que ces traits, étant communs à des artistes de pays et de temps aussi différents, soient l'essence même du génie artistique de la Suisse, je n'oserai pas vous l'affirmer, malgré les motifs qui me portent à le croire; mais, certes, ce sont des traits qui ont fait de ces vieux maîtres des peintres excellents, et, certes, ce sont des traits qui s'accommodent fort bien du sol de la Suisse, puisque c'est en Suisse surtout qu'ils se sont produits; de telle sorte que, s'ils vous paraissent exacts, si vous estimez que je ne me suis pas tout à fait trompé en croyant les reconnaître dans l'œuvre des peintres suisses d'autrefois, peut-être vous direz-vous qu'il y a quelques-uns de ces traits qui vaudraient la peine d'être remis en honneur, d'être cultivés, encouragés, et développés comme ils l'étaient jadis, pour le plus grand bien de votre art national!

Car aucune erreur n'est plus erronée, ni plus fâcheuse, que celle qui consiste à soutenir que la race suisse n'est pas douée pour les arts. La vérité est que, pour les arts plastiques en particulier, peu de races sont aussi bien douées. C'est ce que prouve le musée de Zurich; et il le prouverait mieux encore si le mobilier, les broderies, les vitraux, les sculptures sur bois, les étains, l'orfèvrerie, si tout cela était exposé dans un ordre moins « pittoresque ». Mais, pour nous en tenir à la peinture, le nombre est incalculable des peintres et dessinateurs que la Suisse a fournis à l'Europe, depuis le moyen âge. Deux siècles durant, comme vous savez, des scrupules religieux ont fait que la vie artistique de la Suisse n'a

pas pu s'épanouir en toute liberté. Mais, au plus fort de ce rigorisme religieux, sans cesse de nouveaux artistes naissaient dans tous vos cantons. Et c'est ainsi qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle, par exemple, de quelque côté qu'on tourne les yeux, à Saint-Pétersbourg, à Dresde, à Carlsruhe, à Londres, à Rome, à Paris, on aperçoit, placés au premier rang, des peintres qui sont nés en Suisse, et que les circonstances ont forcés à s'expatrier. Tobias Stimmer et Jost Amman, les Mérian, l'émailleur Petitot, le sculpteur Maderna, Antoine Graf, le peintre officiel de la cour de Saxe, Grimou et Freudenberg, ces deux Parisiens, Angelica Kaufmann, que se disputent l'Italie et l'Allemagne tandis qu'elle est née dans le canton de Saint-Gall, Fuseli, l'une des gloires de la Royal Academy de Londres, ceux-là et cent autres sont des Suisses ; et, si leurs œuvres ne peuvent guère servir à fixer les caractères distinctifs du génie de leur pays, elles prouvent du moins l'extraordinaire vitalité artistique d'un pays qui, n'ayant pas besoin lui-même de peintres et de sculpteurs, en approvisionnait le reste de l'Europe. Et dois-je vous rappeler combien aujourd'hui encore on trouve de Suisses parmi les peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs qui représentent les deux écoles allemande et française? Hélas! que ne représentent-ils pas plutôt l'école suisse! Que n'emploient-ils pas plutôt leur talent à continuer l'œuvre des vieux maîtres de leur pays! Que ne s'efforcent-ils pas de retrouver et de nous restituer quelques-uns des caractères qui font que Manuel Deutsch et Liotard, Urs Graf et Adam Tœpffer nous appa-

raissent non seulement comme de remarquables artistes, mais comme les membres d'une même famille, comme la vivante expression de ce qu'il y a d'original et de permanent dans l'âme de la race qui les a produits !

De ces caractères propres à tous les vieux peintres suisses, le premier est un certain mélange d'observation et de fantaisie. Je ne vois pas qu'il y ait eu en Suisse, du XVe au XVIIIe siècle, un seul vrai *réaliste*, un de ces peintres qui mettent tout leur soin à transcrire exactement les choses telles qu'ils les voient. Phénomène curieux, le *réalisme* était si profondément étranger au génie artistique suisse que le séjour à Bâle du plus réaliste de tous les peintres, Holbein le Jeune, n'empêche pas celui-ci d'avoir exercé au total beaucoup moins d'influence que des poètes comme Dürer, Baldung Grün, et Grunewald. Liotard, qui, de son vivant, passait pour le seul peintre qui peignît « ressemblant », est-ce que nous ne sentons pas combien la ressemblance, la réalité, sont chez lui inférieures à ce qu'elles sont, par exemple, chez Quentin de La Tour? Il n'y a pas jusqu'à Mind, le *Raphaël des chats*, qui, en fin de compte, n'ait échoué à peindre les chats tels qu'ils sont : le moindre croquis de chats de Chardin est plus réel, plus vrai que tous les siens, qui, d'ailleurs, sont charmants.

Et je ne vois pas non plus, d'autre part, que la Suisse ait produit des peintres qui fussent des poètes, ou plutôt qui ne fussent que des poètes, des peintres de l'espèce de Dürer, de Raphaël,

de Rubens, de Rembrandt, ou de Claude Lorrain. Comparez, par exemple, Nicolas Manuel à Mathias Grunewald, ou Liotard à Watteau : les intentions sont pareilles; mais la réalisation est tout autre. La poésie, chez les peintres suisses, ne s'épanche pas librement, elle ne fait pas, à elle seule, toute la valeur des tableaux. C'est, en quelque sorte, une poésie réaliste; elle est comme enclose dans l'observation. Jamais vous ne verrez une œuvre suisse qui n'ait pour sujet que la vérité, et jamais vous n'en verrez qui n'ait pour objet que l'émotion lyrique. L'émotion et la vérité s'y trouvent mélangées, intimement fondues l'une dans l'autre. Et le résultat est que ni l'émotion, ni la vérité, n'y sont aussi profondes que, par exemple, dans l'œuvre d'un Rembrandt ou d'un Velasquez : la peinture suisse n'est jamais sublime, cela est certain. Mais, à défaut d'être sublime, elle est toujours charmante. Prenez les lansquenets d'Urs Graf, prenez les pieux récits de Fries, prenez les allégories de Hans Leu, prenez les scènes de la vie genevoise d'Agache ou de Tœpffer; aucune de ces œuvres n'est froide, ni ne nous laisse froids. Toutes ont quelque chose qui parle au cœur, pour l'attendrir ou pour l'amuser. Elles s'en tiennent à une observation de détails familiers : et cependant elles chantent, et, triste ou gaie, la chanson qui se dégage d'elles nous offre toujours un rythme spécial. C'est d'ailleurs la même chanson qui se dégage pour nous des *Nouvelles genevoises*, des récits vaudois de Juste Olivier, des romans de Gottfried Keller et de ceux de Conrad-Ferdinand

Meyer. Là encore, le réalisme et la poésie se tempèrent, en quelque sorte, l'un l'autre. Pas de grandes envolées, pas d'analyses poussées trop à fond ; mais une observation minutieuse et honnête, accompagnée d'un gentil sourire qui la transfigure.

Tel est le premier caractère que me semble présenter la vieille peinture suisse. Et le second caractère qui me frappe en elle est, peut-être, encore plus typique et plus intéressant. Il consiste en ce que les vieux peintres suisses ont tous été des *imitateurs*. Depuis Hans Fries jusqu'à Tœpffer, tous ont emprunté à d'autres maîtres leur langue artistique, la forme dans laquelle ils ont traduit leur pensée. Urs Graf a imité d'abord Schongauer, puis Hans Baldung Grün; le maître à l'œillet a imité les vieux gothiques flamands; Hans Fries a imité Schongauer et Holbein l'Aîné; Hans Leu a imité Dürer et Altdorfer; et Nicolas Manuel, le plus grand de tous, a imité tour à tour Dürer, Baldung Grün, Holbein le Jeune : il a passé toute sa vie à imiter sans cesse de nouveaux modèles. C'est ce que constate, à la fin de son étude, M. Hændke, le savant historien de la peinture suisse. Et il y voit une des causes de l'infériorité de cette peinture. « Sa faiblesse lui vient, nous dit-il, de ce qu'elle n'a pas su se créer une forme qui ne fût qu'à elle. » Et moi je serais tenté de dire, au contraire, que c'est de là que lui vient sa force, parce qu'il n'y a rien au monde de plus vain que la recherche de l'originalité, et parce qu'il n'y a rien de plus utile, de plus beau et de plus artistique que l'imitation ainsi enten-

due. Que penseriez-vous d'un poète qui, sous prétexte que la langue française a déjà servi à d'autres poètes, écrirait ses vers dans une langue de son invention? Mais, au fait, j'oublie que ce poète-là existe, et à des centaines d'exemplaires, et que peut-être même les diverses langues nouvelles qu'inventent depuis vingt ans les poètes français, peut-être elles ont trouvé chez vous des admirateurs! Elles ont, certes, le mérite de l'originalité, et ce n'est pas la production poétique contemporaine qui pourrait être accusée de monotonie. Des mots extravagants, ou les mots les plus usuels détournés de leur sens, des compléments ne se rapportant à aucun sujet, des vers de trente syllabes où les rimes sont à l'intérieur, voilà ce que le désir de l'originalité nous a valu, dans le domaine de la poésie. Et, dans le domaine de la peinture aussi, on peut bien dire que le dernier des élèves de nos écoles de dessin a désormais « une forme qui n'appartient qu'à lui ». Mais je ne suis pas certain que cette diffusion de l'originalité ait, jusqu'à présent, beaucoup contribué au progrès artistique; et, en tout cas, c'est une conception de l'art qui est toujours restée étrangère aux peintres d'autrefois. Ceux-là ne s'occupaient pas d'employer une autre langue que leurs prédécesseurs, mais, au contraire, d'employer la même langue, de façon à être plus à l'aise pour y traduire leur pensée.

Ainsi ont fait Raphaël et Rubens : c'est en quelque sorte malgré eux que leur génie les a poussés à se créer, peu à peu, une forme nouvelle. Et ainsi ont fait, d'une manière plus complète

encore, les vieux peintres suisses. Tous, sans exception, ils se sont bornés à continuer telle ou telle œuvre qui leur paraissait belle. Ils ont emprunté à d'autres leurs sujets, leur forme, leurs procédés techniques; et, comme je vous le disais, c'est le plus original d'entre eux qui a usé de ces emprunts le plus largement. Ils ont tout emprunté, et ils n'en ont été que plus à l'aise pour déployer ensuite leur personnalité. Car, quoi qu'on en pense aujourd'hui, la langue la plus simple est aussi la meilleure; c'est celle qui permet le mieux de tout dire et de se faire entendre. Et, en effet, voyez les dessins d'Urs Graf à côté de ceux de Schongauer; voyez les petites scènes de Tœpffer à côté de celles des Lépicié et des Boilly. La forme est la même; et sous cette forme identique tout est différent. Vous avez devant vous des Suisses, et des hommes dont la personnalité s'accuse avec tant de force que la vue seule de leurs œuvres vous donne déjà l'idée de leur caractère. Qui ne devine aussitôt la naïve et rustique piété de Hans Fries, la curiosité, le dilettantisme, l'ingénieuse finesse de Nicolas Manuel, et la bonhomie de Tœpffer, et cette humeur fantasque qui a fait de Liotard, au XVIIIe siècle, une sorte de Rousseau moins passionné et plus spirituel?

Enfin, un troisième trait est commun à tous les peintres suisses; et ce trait consiste en ce qu'ils sont tous différents l'un de l'autre. Ou plutôt ce n'est pas ainsi qu'on doit le définir. Ce qui caractérise les peintres suisses, depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe siècle, c'est que tous ont exprimé les sentiments du petit coin de terre où ils

vivaient, de leur ville, ou, si l'on veut, de leur canton. La vieille peinture suisse est essentiellement, profondément cantonale : voilà ce qui lui donne à mes yeux son originalité la plus saisissante. Chacun de ces maîtres est resté fidèle aux traditions, aux croyances, aux goûts de son pays. Fries, après avoir visité l'Europe, est revenu à Fribourg pour y redevenir un parfait Fribourgeois ; Urs Graf a mis dans toute son œuvre le reflet de la vie bâloise du début du XVIe siècle ; Nicolas Manuel, avec son humanisme, ses préoccupations religieuses, avec l'élégance de sa curiosité, avec son mélange de sérieux et de modération, nous apparaît comme le type de l'artiste bernois de la Renaissance ; et Liotard, et de La Rive, et Agasse et Saint-Ours, et Jean-Daniel Huber, — vous l'avouerai-je ? — ils me donnent de Genève une idée plus genevoise que votre rue du Mont-Blanc et que votre place Neuve. Ce régionalisme, cet attachement passionné à l'esprit du canton, c'est peut-être la plus belle vertu des vieux peintres suisses. Elle a permis aux moins habiles d'entre eux d'avoir encore quelque chose à nous dire. Et à ceux d'entre eux qui avaient un talent personnel, elle a permis de le développer dans une voie simple et sûre, et de devenir ainsi d'admirables artistes.

Un mélange d'observation et de poésie, une indifférence absolue à l'égard de la fausse originalité, un régionalisme fidèle et cordial, tels sont les trois traits principaux que j'ai cru reconnaître chez tous les peintres suisses des siècles passés. J'ai déjà, sans doute, employé trop de temps à

vous les définir; mais je ne puis m'empêcher d'ajouter encore à ma définition quelques exemples, qui l'éclairent et qui la justifient. J'essaierai de vous montrer comment, dans des circonstances très diverses, cinq ou six peintres suisses sont parvenus à déployer des qualités semblables, et comment l'imitation, chez eux, n'a contribué qu'à nous rendre plus sensible leur originalité, et comment, enfin, leurs œuvres portent pour nous le reflet de la petite société locale où ils ont vécu.

II

Qu'il me soit permis de rappeler, une fois de plus, quels sont les traits communs à toute la peinture suisse! C'est d'abord une sorte de modération, ou de juste milieu, qui fait que les anciens peintres suisses n'ont jamais été exclusivement des poètes, ni non plus de simples traducteurs de la réalité matérielle. Si le mot n'avait pas été détourné de son vrai sens, et profané par les fâcheuses applications qu'on lui a infligées, je dirais que, d'Urs Graf à Tœpffer, les peintres suisses ont tous été des *peintres de genre ;* car la peinture de genre, telle qu'on la définissait autrefois, consistait précisément à unir l'émotion à l'observation, à éviter aussi bien l'excès de lyrisme que l'excès de réalisme, et à traiter d'ailleurs les sujets les plus divers, mais en les exprimant avec

une exactitude familière et discrète. Comparées aux pathétiques compositions de Dürer, les scènes religieuses de Hans Fries sont de la peinture de genre ; les portraits de Liotard sont de la peinture de genre, comparés aux portraits, plus véridiques et plus profonds, de La Tour.

Et cette peinture de genre a ceci de particulier, chez les vieux peintres suisses, qu'elle n'est jamais gâtée par une recherche excessive de l'originalité de la forme. Tous les peintres suisses ont été des imitateurs ; tous se sont honnêtement bornés à continuer l'œuvre de leurs maîtres, nationaux ou étrangers. Non que l'originalité leur ait manqué ; tous, au contraire, nous offrent aujourd'hui une physionomie infiniment personnelle et vivante. Mais ils n'ont pas cherché à se singulariser ; ils ne se sont pas mis en frais d'innovation ; ils ont tous pensé que d'employer une langue toute prête, déjà constituée, valait mieux, pour se faire entendre, que de vouloir créer des langues nouvelles. C'est le second trait qui leur est commun.

Et le troisième trait consiste en ce qu'ils sont restés fidèles au sentiment et au goût de leur canton, de telle sorte que leur peinture, avant d'être suisse, est foncièrement bâloise, bernoise, fribourgeoise ou genevoise. Cela n'est vrai, évidemment, que de ceux qui ont vécu en Suisse ; et l'on ne saurait reprocher à Petitot, par exemple, ou à Grimou, qu'ils n'aient pas transporté à l'étranger la manière de leur pays. Et cependant même ceux-là, quand on y réfléchit, on découvre qu'ils ont toujours gardé quelque chose de leur atmosphère natale. Voyez les scènes familières de Freuden-

berg ; c'est du Greuze, du Baudoin, mais combien plus familier, plus naïf, plus bernois ! Et, voyez, au Musée Rath de Genève, les admirables miniatures du vieil Arlaud représentant *Louis XIV*, *Cromwell* et *Pierre le Grand ;* est-ce que vous n'y retrouvez pas, sous l'imitation du style de Nanteuil, une saveur toute genevoise, une expression plus simple, plus intime que celle des portraits des maîtres français ?

Et ceci m'amène à dire combien je regrette de ne pouvoir pas même nommer ici tant de braves et habiles artistes que la Suisse a produits. Il n'y a pas une des villes de votre Confédération qui n'en ait produit au moins deux ou trois ; et rien n'est plus agréable, rien n'est plus touchant que de les découvrir, dans le coin le plus perdu de quelque musée archéologique, et de se laisser raconter par eux l'ancienne vie, l'ancien luxe, l'ancienne beauté de leur ville. Honorez-les, associez-les au culte que vous savez si bien rendre aux grands théologiens et aux grands savants de la Suisse ! Je n'ignore pas que vous avez une excellente raison pour les négliger. Dans son curieux *Traité de Peinture*, Liotard cite le mot d'un peintre qui, pour indiquer la confiance qu'il avait dans son génie, disait que, si Dieu lui-même lui faisait des critiques, il n'en tiendrait aucun compte, car « Dieu, au total, n'est rien qu'un sculpteur ». Mais ce peintre se trompait : Dieu n'est pas seulement un sculpteur, c'est aussi un architecte et un peintre incomparable ; en sorte que, la Suisse étant peut-être un de ses ouvrages les plus réussis, je comprends que ni vous, ni les étrangers qui viennent

chez vous, n'ayez beaucoup le loisir de vous occuper encore d'autres artistes, qui, incontestablement, n'ont rien produit d'égal au lac de Thoune, ni à la vallée du Rhône, ni aux délicieuses collines de Versoix et d'Hermance. Mais les vieux peintres suisses sont vos proches parents ; ce qu'ils disent, c'est ce qui, à votre insu peut-être, est le fond de votre cœur. Et les savants ont beau prétendre qu'ils n'ont pas une langue à eux : Rousseau, lui non plus, n'avait pas de langue à lui ; et cependant, quand il a élevé la voix, quand il a fait entendre au monde sa douce et profonde chanson, c'est la Suisse tout entière qui a chanté par sa bouche. Ainsi ont fait, avec un moindre génie, mais d'une façon bien aimable et bien touchante encore, tous les vieux peintres de votre pays. Leur langue a beau avoir été empruntée à d'autres : en l'employant pour l'expression de leurs sentiments, ils se la sont appropriée, ils lui ont imprimé le cachet de leur race. Honorez-les, et quand le hasard de vos excursions vous conduira à Fribourg ou à Lucerne, ou à Stein sur le Rhin, ne manquez pas de rendre visite aux peintres locaux !

Mais, puisque je ne puis malheureusement pas vous parler d'eux tous, puisque c'est à peine si je puis nommer, par exemple, Klauber, de Bâle, Hans Leu, de Zurich, Christophe Maurer, et l'extraordinaire maître — anonyme — qui a décoré de fresques le cloître de Saint-Georges à Stein sur le Rhin, voici du moins quelques peintres dont je vais essayer de m'occuper avec un peu plus de détail, pour essayer de vous montrer de quelle façon ils ont traduit l'âme de leur pays, et de quel

précieux enseignement ils doivent être pour vous.

Voici d'abord un Bâlois : le peintre, dessinateur, graveur, orfèvre et fondeur Urs Graf. « Bâlois » n'est peut-être pas l'épithète qui lui convient, puisqu'il est né à Soleure. Mais il a vécu à Bâle, c'est à Bâle qu'il s'est marié, c'est à Bâle qu'il a travaillé, et c'est la vie, ce sont les mœurs de Bâle qui se reflètent dans son œuvre. Cette vie, ces mœurs, telles qu'il les a connues et exprimées, n'ont rien de commun avec la vie et les mœurs nouvelles introduites à Bâle au temps de la Réforme. Urs Graf, en effet, né en 1496, mort en 1530, est le type de l'artiste bâlois des premières années du XVIe siècle. Bâle était alors une ville de luxe et de plaisirs, une sorte d'Athènes bourgeoise, où le culte des arts s'alliait à une extrême liberté d'allures et de langage. D'une façon générale, d'ailleurs, Bâle est peut-être la plus passionnée des républiques suisses ; et la même passion qu'elle devait apporter, trente ans plus tard, à détruire les œuvres d'art et à s'imposer de force les vertus chrétiennes, c'est avec la même passion que, au temps d'Urs Graf, elle s'amusait, elle bataillait, elle se livrait aux douceurs d'un paganisme jovial et bon enfant. Des écrivains cherchaient à y faire renaître le culte de Vénus. « Va sur le pont du Rhin à telle heure que tu voudras, disait un proverbe, tu y trouveras toujours des étudiants et des filles. » Myconius raconte que, en 1516, une bande de vauriens ont envahi son école, ont brisé tous les carreaux, et ont insulté sa femme parce qu'elle ne voulait pas danser avec eux. Un autre auteur bâlois, Gast,

raconte qu'un riche bourgeois de ses amis a, devant lui, frappé son fils, pour le punir de ne pas s'enivrer aussi souvent que devait le faire un garçon de son âge et de sa condition. Telles étaient les mœurs de Bâle, et ces buveurs, ces coureurs de filles étaient en même temps des soldats, toujours prêts à guerroyer en France ou en Italie. La ville était remplie de lansquenets qui se vantaient d'être, de toute la Suisse, les plus braves, les plus élégants et les mieux payés. Et ces débauchés étaient en même temps des amateurs d'art et de poésie ; ils jouaient en plein air des comédies, des drames, où le peuple entier prenait un égal plaisir. Ils dépensaient de grosses sommes à faire orner de fresques les façades de leurs maisons, ils imprimaient pour toute l'Europe des livres et des images, ils faisaient venir du dehors les plus habiles artistes, et Holbein, comme vous savez, et Erasme, trouvaient là un accueil qui fit pour eux de Bâle une seconde patrie.

Telle était Bâle au temps d'Urs Graf ; et Urs Graf lui-même était un digne citoyen de la ville. Ivrogne, joueur, débauché, plus d'une fois il s'enrôla dans des troupes de lansquenets, pour aller batailler contre les Français. Et une grande partie du temps qu'il passa à Bâle, il le passa en prison. Il n'y a peut-être pas d'artiste qui ait laissé, dans les archives de son pays, un casier judiciaire aussi bien fourni.

Et maintenant voyez son œuvre ! Elle est, comme je vous le disais, imitée de Schongauer, puis de Dürer et de Baldung Grün. Mais du sérieux, du recueillement mystique de Schongauer, du lyrisme

et de la philosophie de Dürer, de l'étrange et souvent puissante misanthropie de Baldung Grün, nous ne trouvons nulle trace chez lui. Des lansquenets en ripaille et des filles, voilà ce qu'il a représenté dans l'unique tableau qu'on possède de lui, dans ses dessins, et dans ses gravures. Copiant Dürer, il imagine de placer l'Enfant Prodigue du maître parmi une troupe de bourgeois qui se moquent de lui. Copiant Schongauer, il défigure l'expression des saints et des saintes, il met dans les yeux d'une *Vierge folle* (dessin au musée de Munich) une flamme sensuelle la moins évangélique du monde. Un de ses plus beaux dessins représente saint Michel occupé à peser les âmes. Saint Michel a la figure d'un reître, et, à côté de lui, on voit un petit diable à long nez et à longue moustache, portant une plume en guise d'épée, et mettant un de ses collègues dans le mauvais plateau de la balance. Un autre dessin nous montre un soldat qui se promène au bord d'un lac avec une aimable jeune dame. Dans un autre, Graf a représenté une corpulente personne que, sans doute, il trouvait à son goût, car il a écrit au-dessous du dessin : « Oh, aime-moi ! ou, sans cela, je crois bien que je vais mourir ! » Enfin, quand la Réforme pénètre à Bâle, Urs Graf s'en constitue, à sa manière, le prosélyte. Il dessine deux jeunes femmes qui ont précipité à terre un gros moine, et qui le rouent de coups : c'est ainsi que, suivant lui, les dames bâloises doivent ramener le clergé au respect des vertus chrétiennes.

Et ce que je ne saurais trop dire, c'est que l'auteur de ces dessins est un très grand artiste, un

NICOLAS-MANUEL DEUTSCH

LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE

(Musée de Bâle.)

des plus sains et des plus vigoureux de la Renaissance. Il imite, et il se maintient dans un genre assez bas, et on devine que la qualité de son âme n'est pas non plus très haute. Mais il apporte à cette peinture de la vie bâloise une verve, une passion, et une maîtrise de main extraordinaires. Jamais personne, avant lui ni après lui, ni Paolo Uccello, ni Nicolas Manuel, ni Callot et Etienne della Bella, n'a saisi au vif, comme lui, l'âme des soldats de son temps. Ses lansquenets ont même parfois une allure épique, avec leurs amples et lourdes armures, leurs casques à plumeaux éclatants, et la sauvage gaieté qui se lit dans leurs yeux.

Et voici maintenant un autre peintre de lansquenets, mais un Bernois, Nicolas Manuel Deutsch. C'est comme un frère d'Urs Graf, mais un frère d'un autre lit, moins vigoureux, moins hardi, infiniment plus raffiné et plus délicat. Et lui aussi, il nous apporte l'expression vivante de l'âme de son canton. Vous savez que, au contraire de Bâle, Berne était, au début du XVIe siècle, comme elle l'est encore aujourd'hui, une ville élégante et calme, curieuse des nouveautés étrangères, et très fière en même temps de ses particularités locales. Dès le début du XVIe siècle, on y traduisait les meilleurs poèmes français et italiens : on y mettait en scène les romans de Hans Sachs. Et vous savez que, quand la Réforme a pénétré en Suisse, Berne a donné l'exemple d'une modération, d'une patience, d'une tolérance admirables. Ce n'est qu'après des années d'efforts conciliateurs qu'elle a pris ouvertement parti pour le culte nouveau.

Nicolas Manuel a précisément été un des principaux représentants de ce mouvement religieux : dès 1528, il a presque entièrement renoncé aux arts pour s'occuper de la réorganisation politique de sa ville natale.

Mais, avant de devenir homme d'Etat et ambassadeur, il a été tour à tour architecte, poète, soldat et peintre. Et dans toutes ces professions il a apporté les mêmes qualités, toutes bernoises, de curiosité, d'élégance, de finesse et de mesure. J'ajouterai qu'il y avait, en outre, chez lui, un élément personnel de noblesse et de distinction aristocratique qui, sans doute, lui était inné, et qui a porté ses biographes à lui attribuer des origines princières. Mais la vérité est qu'il était le fils naturel d'une jeune fille bernoise et d'un pharmacien nommé Emmanuel Alleman, qui, d'après les dernières découvertes de la critique, était lui-même originaire de Genève. Et, avec ces qualités, Nicolas Manuel, durant le court espace de sa courte vie qu'il a consacré à la peinture et au dessin, a été certainement le plus *artiste* des artistes suisses. Il a imité tout le monde, comme je vous le disais, et il est toujours resté, à travers les imitations les plus diverses, le même dilettante élégant et pensif, préoccupé à la fois de la beauté des formes et de celle du fond ; et ses peintures religieuses de Berne et de Bâle, ses allégories mythologiques, ses scènes de la vie des lansquenets ont un charme poétique si doux et si profond que l'exposition de son œuvre, si on se décidait à la faire, révélerait certainement à l'Europe l'existence d'un des maîtres les mieux faits pour lui plaire et

pour l'émouvoir. C'est lui, notamment, qui a eu l'idée d'utiliser la vieille forme suisse de la *Danse des Morts* pour symboliser, d'une façon satirique, les mœurs de son époque. Et je ne saurais trop vous engager à revoir, au musée de Berne, le portrait qu'il a peint de lui-même dans les dernières années de sa vie. Aucun peintre italien ni allemand n'a mis dans un portrait une expression d'une mélancolie aussi grave et aussi touchante. Ou plutôt qu'ai-je à faire de parler de peintres italiens et allemands? C'est le caractère suisse du temps de la Réforme qui revit pour nous dans cet admirable portrait; nous y voyons l'âme suisse telle que l'ont faite, pour des siècles, la méditation intérieure, la vue des misérables agitations humaines, et le commerce familier de l'Ecriture Sainte, et l'effort pour contenir ses sentiments naturels. Cher et grand Nicolas Manuel : voilà un de vos compatriotes dont je voudrais qu'un romancier ou un poète racontât la vie! Car les critiques qui l'ont racontée, à ce qui me semble, ne l'ont pas comprise. Ils se sont occupé de fixer la date de ses dessins, de déterminer le modèle dont il les a imités, ou de commenter sa langue poétique ; mais son âme, son âme charmante de jeune héros bernois assoiffé de beauté, aucun d'eux n'est parvenu à nous la restituer.

Quelle intéressante comparaison on pourrait faire entre ces deux peintres protestants, tout imprégnés déjà d'un esprit nouveau, et un autre des grands représentants de la Renaissance dans votre pays, ce Hans Fries de Fribourg qui, tout comme sa ville, a su rester à l'écart des révolutions reli-

gieuses et morales, et qui, naïvement, pieusement, a continué, durant toute la première moitié du XVIe siècle, à peindre des scènes de la vie de la Vierge et des saints, avec la gaucherie et la ferveur des maîtres du moyen âge! Celui-là est un attardé, un conservateur; mais, plus exactement, c'est un Fribourgeois : et si Urs Graf nous apporte l'écho de la libre vie bâloise, si Nicolas Manuel est pour nous le type parfait de l'esprit bernois, c'est dans l'œuvre à la fois malhabile et recueillie de Fries qu'on aimerait à chercher le reflet de l'âme locale qui l'a inspirée. Un grand artiste, d'ailleurs, lui aussi, ne vous y trompez pas! Il dessine mal, sa couleur est d'une brutalité souvent déplaisante, il manque de goût à un degré fâcheux : mais il est un *poète*, le plus *poète* des artistes suisses.

Ainsi Urs Graf, Manuel Deutsch, Fries nous révèlent, chacun à sa façon, ce qu'était le génie artistique suisse au moment où la Réforme, en pénétrant chez vous, a fait taire ce génie et vous a détournés des amusements de l'art pour vous rappeler à des soins plus graves. Cette action de la Réforme, vous ne l'ignorez pas, s'est prolongée dans vos cantons durant plus de deux siècles. En 1700, à Genève, les nobles seuls avaient le droit d'avoir des portraits de famille. Une ordonnance restée en vigueur jusque vers la fin du XVIIIe siècle permettait « aux personnes de la première qualité d'avoir des cadres dorés aux miroirs et aux portraits de ceux de leur famille ». Mais elle défendait, même à ces personnes, « toute tapisserie de soie, toute peinture de prix sur les

murailles et plafonds, et tous planchers parquetés, à peine de vingt-cinq écus ». La pratique des arts, dans ces conditions, n'était ni bien fructueuse, ni même bien facile, pour un artiste genevois. Et cependant telle était la vitalité du génie artistique, dans votre ville, que sans cesse de nouveaux peintres y naissaient, que se disputaient les écoles étrangères. Et quand, en 1772, M. de Saussure s'enhardit à fonder la Société pour l'avancement des Arts, quand un médiocre peintre liégeois, le chevalier de Facin, ouvrit à Genève, en 1770, un atelier de peinture, du jour au lendemain la vie artistique genevoise prit un essor extraordinaire : une école nouvelle naquit aussitôt dans votre ville, une école qui, cinquante ans durant, se développa et s'épanouit, et qui fit de Genève, depuis lors, la vraie capitale artistique de la Suisse.

De La Rive, les deux Huber, Ferrière, Adam Tœpffer, Agasse, tels sont les principaux peintres de cette école ; et ce qu'ont été ses caractères, le genre qu'elle a pratiqué, et la langue dont elle s'est servie, ce sont choses que je n'aurai pas l'impertinence de vouloir vous apprendre. Je veux seulement vous rappeler combien ils sont tous profondément genevois, et combien leur peinture offre ce mélange d'observation et de fantaisie que nous avons retrouvé chez tous les peintres suisses de la Renaissance. Imitateurs, ils le sont aussi, ce qui ne les empêche pas de se distinguer l'un de l'autre et par la manière et par le tour d'esprit. De La Rive a imité Berchem et Wouvermans, Adam Tœpffer a imité Boilly, et Liotard lui-même,

qui croyait imiter le Corrège, a toujours marché à la suite des petits maîtres français. Mais ni leur imitation ni leur maladresse de débutants n'ont empêché ces peintres genevois d'avoir un charme qu'ils sont seuls à avoir. A des degrés divers, et sous les formes les plus différentes, ils sont spirituels, moqueurs, quelque peu bourrus, imprégnés de cette humeur spéciale qui était propre à la Genève du siècle passé.

Et d'ailleurs, bien avant la Société pour l'avancement des Arts et la venue à Genève du chevalier de Facin, Genève avait produit un grand artiste, un artiste de génie, qui, tout en passant sa vie à errer de par le monde, avait su garder intactes en lui les vertus particulières de l'esprit genevois. Ce grand homme est Jean-Etienne Liotard, le premier Genevois qui ait porté toute sa barbe et qui se soit promené dans les rues de votre ville costumé en Turc. Celui-là est un si grand homme que l'Europe entière vous l'envie ; et cela me dispensera de vous faire son éloge. Mais, lui aussi, je veux vous rappeler combien il a présenté les caractères communs à tous les peintres suisses.

Car, d'abord, c'était éminemment un « peintre de genre ». Ce qui fait pour nous l'incomparable attrait de ses pastels, ce n'est point certes la ressemblance, et ce n'est pas non plus l'intensité de la vie exprimée, et ce n'est pas non plus la maîtrise du métier : c'est un certain mélange de vérité minutieuse et d'émotion souriante, grâce auquel ses portraits sont déjà presque des « scènes », représentant leur modèle non pas au repos, mais

JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

LA BELLE LISEUSE

(Musée de Dresde.)

pour ainsi dire en action, en mouvement. Ses portraits par lui-même, avec ou sans barbe, ne sont-ce pas autant de scènes de sa vie familière? Son portrait de Mme d'Epinay, n'est-ce pas un morceau de l'ancienne société française, une évocation non seulement des toilettes d'une « intellectuelle » de ce temps, mais de ses sentiments et de tout son être? De là vient ce charme qu'ont pour nous, avec tous leurs défauts, les portraits de Liotard; nous sentons qu'en plus de la figure des modèles l'artiste nous y fait part de son jugement sur eux, qu'il prétend nous amener à les juger avec lui. Les peintres de genre hollandais, les Terburg et les Gérard Dow, nous montraient leurs contemporains entourés de tout l'appareil de leur milieu habituel; ils peignaient le savant au milieu de ses livres, la belle dame courtisée de ses adorateurs; Liotard, lui, ne nous montre que des figures se détachant sur un fond gris uniforme ; mais, dans les yeux de ces figures, dans leur attitude, dans les mouvements de leurs doigts, il met pour nous un reflet de tout ce milieu qu'il s'abstient de peindre. Un peintre de genre, et, lui aussi, un imitateur; car, s'il s'est beaucoup préoccupé de menus détails de métier, s'il a trouvé le secret d'assurer à ses pastels une fraîcheur immortelle, jamais il n'a cessé de suivre, en matière artistique, l'exemple et les traditions de ses devanciers. Et enfin ce maître admirable est toujours resté genevois ; peut-être même est-ce le trait qui, chez lui, est le plus frappant.

Genevois, il l'était au même degré que Rousseau, qui, toute sa vie, a gardé intacte dans son

âme et dans ses manières l'empreinte de la ville où il était né. Tous deux avaient la même indépendance de pensée et d'allures, la même sensibilité tempérée par de fréquents accès de méfiance; tous deux avaient le même tour d'esprit mécontent et caustique, reposant sur un grand fonds de bon sens, et produisant un effet d'autant plus vif que s'y mêlait plus de naturel et de bonhomie. Ils avaient beau s'habiller, l'un en Turc, l'autre en Arménien : tous deux étaient essentiellement des bourgeois de Genève. Et je ne prétends pas que tous les Genevois leur ressemblent, ni que les traits que j'ai signalés en eux leur soient communs avec la majorité de leurs compatriotes; mais le fait est que, aujourd'hui encore, je connais, dans votre ville, plus d'une figure qui me rappelle les leurs, et qu'ils m'apparaissent l'un et l'autre comme l'incarnation vivante d'un type tout local. Au surplus, vous seuls êtes à même d'apprécier ce qu'il y a eu de proprement genevois dans le caractère et dans l'œuvre de ces deux grands hommes; et je m'estimerais déjà trop heureux si j'avais pu, tout au moins, vous inspirer le désir de le rechercher, sauf à apprendre ensuite de vous que je me suis trompé dans mes comparaisons. Mais non, un instinct m'affirme que je ne me trompe pas! Dans son art comme dans sa personne, Liotard a bien été votre concitoyen; ce n'est ni à Lausanne, ni à Neuchâtel, ni moins encore à Fribourg ou à Berne, qu'aurait pu naître ce personnage singulier, plein à la fois de finesse et de simplicité, alliant la sagesse d'un philosophe à la malice d'un gamin, et qui écrivait, par exemple,

à Rousseau, l'amusante lettre dont voici le début :

Monsieur,

Le plus grand de mes plaisirs est de chercher à penser purement, naturellement, et sans aucun préjugé. Nous n'avons au-dessus des bêtes que la seule faculté de nous communiquer nos pensées par le langage ; c'est la source de toutes nos connaissances, bonnes ou mauvaises ; sur tout le reste je cherche à penser comme les animaux, qui n'ont ni mauvaises habitudes, ni préjugés.

J'ai des idées très singulières ; voici les principales :

Nous devrions, pour vivre longtemps, être nus, et marcher à l'ordinaire à quatre pieds ; peut-être sommes-nous de la classe des animaux qui ne doivent point boire, qui ne doivent pas dormir, mais se reposer ; il y a beaucoup d'animaux qui se reposent, mais ne dorment pas. Je ne crois à aucun remède, à moins qu'il ne soit nourriture. Un médecin est un aveugle qui peint ; la médecine est une des sciences les plus incertaines. Toute nourriture cuite est moins saine, et plus elle cuit, moins elle nourrit.

Je ne crois à aucun on-dit sans examen. Je crois que la loi naturelle est la loi du plus fort ou du plus adroit. Tout homme qui veut vivre en société doit agir selon cette loi de ne faire à autrui que ce que nous voudrions qu'on nous fît.

J'ai de plus à vous communiquer des idées sur la peinture, singulières. Les principes les plus essentiels sont des axiomes. J'ai à vous faire voir des tableaux d'un nouveau genre de peinture, et où la peinture est poussée à son plus haut période, et des idées y relatives à vous communiquer.

Liotard est mort en 1789, de La Rive a vécu jusqu'en 1818, Huber le Jeune jusqu'en 1845, Adam Tœpffer jusqu'en 1847 ; mais tous ont appartenu au XVIIIe siècle. Et avec eux s'est éteinte la vieille peinture suisse. Est-ce à dire que la

Suisse, dans notre siècle, ait cessé de produire de bons peintres? Non certes, et je serais désolé qu'on pût me soupçonner de l'avoir pensé. En aucun temps peut-être la Suisse n'a produit un aussi grand nombre de peintres excellents ; mais ces peintres, nés chez vous, ne sont plus, à proprement parler, des peintres suisses. Ils sont des peintres européens, les uns allemands, d'autres français, tels autres italiens ; et d'autres encore ne sont de nulle part. Voyez par exemple, au Musée Rath, la salle consacrée à la peinture contemporaine : elle est fort intéressante, mais comme, en comparaison de la salle des vieux maîtres, elle a un air international, comme elle ressemble à une excellente sélection des salons de Paris ou de Munich ! Et qu'en résulte-t-il? Il en résulte d'abord que vous n'avez plus, comme autrefois, le bonheur d'avoir des peintres qui ne soient qu'à vous, qui expriment pour vous, et pour le reste du monde, les pensées et les instincts qui vous appartiennent en propre. Et une seconde conséquence est que ces peintres, faute d'avoir un signe de ralliement, faute de collaborer à une œuvre commune, se dispersent, s'égarent, ont une peine extrême à affirmer leur originalité naturelle.

Cela tient à ce que les peintres suisses ont perdu de vue les trois grands caractères que nous avons retrouvés chez tous leurs prédécesseurs. Voilà d'où vient le mal. Et du même coup je vous signale ce qui, à mon avis, pourrait y porter remède. Le remède, ce serait que vos jeunes peintres se remissent en l'esprit à quelles causes les vieux peintres suisses ont dû leur grandeur.

Or ils se le remettront en l'esprit quand vous, leurs compatriotes, vous les aurez entraînés à honorer, à aimer ces vieux maîtres. Pour le présent et pour l'avenir, il importe que la Suisse se maintienne en contact avec son passé. Elle le fera, j'en ai la certitude. Je le devine, je le sens, et vraiment je n'ai pas grand mérite à vous le prédire !

IV

QUELQUES FIGURES DE FEMMES PEINTRES

I

LES OUBLIÉES

Trois femmes se sont acquis, dans l'histoire des arts, une renommée immortelle : la Rosalba, Mme Vigée-Lebrun et Angélique Kaufmann. La trace qu'elles ont laissée de leur passage est petite, comme une légère empreinte de petits pieds féminins ; mais elle reste, aujourd'hui encore, très distincte et très nette, tandis que tant d'autres se sont effacées qui paraissaient plus profondes ! Et, aussi bien, aucune de ces aimables artistes n'a-t-elle prétendu à la gloire supérieure des maîtres de génie. Aucune n'a eu l'ambition de conduire son art dans des chemins nouveaux, ni de créer de toutes pièces un nouvel idéal : trop heureuses, au contraire, de pouvoir courir librement dans des sentiers qu'elles trouvaient ouverts. Approprier au goût de leur temps leur sentiment de la beauté, traduire leur vision personnelle dans la langue commune, c'est à quoi elles se sont toujours modestement employées.

Leur originalité, d'ailleurs, n'en est ressortie que plus forte. Délivrées de tout souci d'innover,

la maîtrise leur a été facile dans un métier dont elles acceptaient à l'avance toutes les traditions : et il leur a suffi ensuite d'être naturelles et franches pour que leur âme se montrât tout entière, ornant, rehaussant d'un charme spécial le style d'emprunt où elles l'exprimaient.

Ce fut du moins le cas de deux d'entre elles, Rosalba Carriera et Mme Lebrun. Et peut-être l'impérissable attrait de leur peinture vient-il précisément de ce que, pour être des artistes, elles n'ont point cessé d'être des femmes, préférant toutes deux la grâce à la nouveauté, et laissant à des bras plus robustes les pénibles tâches de la création. Elles n'ont point créé, en effet, de genre ni de manière ; et, ce qu'elles disent, nous devinons aussitôt qui leur a appris à le dire. Mais elles le disent si bien, avec un gentil sourire si malicieux et si tendre, que nous ne nous lassons pas de les écouter. Ainsi les portraits de Mme Lebrun nous chantent doucement leur petite chanson, au Louvre, sans craindre le dangereux voisinage des plus vivants portraits de David. Et combien de fois, venus dans une autre salle du musée pour revoir les pastels de La Tour et de Chardin, n'avons-nous pas été attirés, retenus, accaparés par les pâles images de la Rosalba ! Les grands maîtres ont eu plus de génie, une touche plus ferme, des idées plus hardies ; mais de l'œuvre de ces deux femmes un parfum se dégage, une délicate odeur féminine qui lentement, irrésistiblement, s'insinue en nous. Et que nous importe, après cela, que la couleur soit banale, le dessin un peu mou, parfois incorrect ! Sous la couleur et le dessin, ou plutôt

par-dessus ces formes extérieures, avec une familiarité ingénue et discrète, ce sont deux âmes charmantes qui se livrent à nous.

Deux âmes d'autant plus charmantes qu'elles ne se sont jamais préoccupées de l'être : car la Rosalba et Mme Lebrun étaient d'excellentes personnes les plus simples du monde, n'aspirant qu'à vivre en paix et à travailler de leur mieux. Belles toutes deux, cependant, comme en témoignent les portraits qui nous restent d'elles; et leur exemple nous prouve qu'il n'est point nécessaire qu'une femme soit laide pour avoir du talent, ni qu'elle dédaigne les plaisirs et les devoirs accoutumés de son sexe. Mme Lebrun mettait à instruire sa fille le même soin qu'à la peindre, et les contemporains de la Rosalba n'ont pas eu assez d'éloges pour l'harmonieuse dignité de sa vie : ce qui ne les empêchait point d'être toujours spirituelles et gaies, élégantes aussi, suivant les modes nouvelles sans l'ombre de fausse honte, ennemies, en un mot, de toutes les affectations, mais de l'affectation d'austérité plus encore que des autres.

On relèverait, au contraire, maint trait d'affectation dans le caractère, comme dans l'œuvre, de leur fameuse rivale, Angélique Kaufmann. Celle-là apportait au service de son art des visées plus hautes. La fâcheuse influence des leçons qu'elle avait reçues l'avait de bonne heure poussée à voir dans la peinture une façon de sacerdoce, pour lequel elle se croyait investie d'une mission surnaturelle. Au lieu de se montrer à nous dans sa toilette de tous les jours, comme ont fait la Rosalba

et Mme Lebrun, elle s'est peinte en Vestale; et c'est ce que j'ai eu d'abord beaucoup de peine à lui pardonner. Mais j'ai fini par m'apercevoir que son déguisement romain recouvrait, sans la cacher tout à fait, la figure la moins romaine qui fût, une belle et bonne figure d'Allemande avec de grands yeux étonnés et une paire de joues roses luisantes de santé. Et pareillement il me semble que, sous le voile solennel dont elle a cru devoir l'affubler, l'art d'Angélique Kaufmann est bien, lui aussi, un art féminin, le reflet d'une petite âme timide et légère. De là vient, sans doute, que celles-là seules de ses œuvres lui ont survécu où elle ne s'est pas inquiétée de nous paraître virile : des portraits, des scènes familières, de naïves allégories, comme celle où la jeune femme s'est représentée cédant aux instances de la Peinture, et faisant à la Musique de tendres adieux. Images d'un symbolisme un peu démodé, si touchantes pourtant dans leur afféterie! Et quand l'âme qui s'y reflète n'aurait d'autre particularité que d'être à la fois placide et sentimentale, d'unir à des instincts foncièrement bourgeois les aspirations les plus poétiques, en faut-il davantage pour nous la rendre précieuse ?

Ainsi l'œuvre et la vie de ces trois artistes nous fournissent, aujourd'hui encore, toute sorte d'exemples instructifs et d'utiles conseils ; et c'est à ce point de vue surtout que je voudrais qu'on les étudiât. Je voudrais savoir d'elles par quels moyens et sous quelles conditions une femme peut espérer de réussir dans les arts, ce qu'il convient qu'elle ose et de quoi il vaut mieux qu'elle se garde, ce qui est à sa portée et ce qui est pour

elle trop haut, ou trop bas. Il se trouve précisément que la Rosalba et Mme Lebrun ont laissé toutes deux d'importants *Souvenirs*, vifs, aimables, amusants comme leur peinture, et qui achèvent à merveille de nous les faire connaître. Et si Angélique Kaufmann n'a point pris elle-même la peine de nous raconter sa vie, toute une légion de biographes s'en est, à sa place, galamment chargée : trop galamment peut-être, et sur un ton d'enthousiasme qui risquerait aujourd'hui de nous paraître excessif ; mais ne savons-nous pas que, surtout lorsqu'il s'agit d'une jolie femme, les portraits les plus flattés sont aussi les plus ressemblants?

Je dois ajouter, d'ailleurs, que ni Angélique Kaufmann, ni Mme Vigée-Lebrun, ni la Rosalba, après tant de marques d'admiration que leur ont prodiguées leurs contemporains, n'ont été traitées, de notre temps, avec l'attention qui leur était due. Leurs noms sont restés célèbres, et nous avons continué de subir l'attrait de leurs œuvres ; mais c'est, en quelque sorte, malgré la critique. Celle-ci affecte ouvertement de ne point les prendre au sérieux ; les historiens de la peinture les mentionnent à peine; les conservateurs des musées les relèguent sous les combles, et je ne crois pas que, depuis cinquante ans, personne se soit occupé de les étudier. Il ne s'est pas même trouvé une femme pour avoir pitié de ces femmes charmantes, ni pour daigner reconnaître dans leur peinture l'expression parfaite de quelques-uns des plus nobles traits de l'âme féminine.

Injustice fâcheuse, et dérivant d'un préjugé plus

fâcheux encore! Trop volontiers, en effet, nous nous imaginons que la femme n'est point capable d'une réelle originalité artistique. Avec toutes nos théories d'émancipation et d'égalité, nous sommes au fond plus méprisants pour elle qu'on ne l'a jamais été avant nous. Et peut-être la faute en est-elle surtout à nos théories. A force de vouloir ouvrir aux femmes tous les domaines que l'homme, jusqu'ici, s'était réservés, nous avons oublié qu'il y avait d'autres domaines qui, depuis des siècles, leur appartenaient en propre, admirablement accommodés à leurs goûts et à leurs moyens. Nous avons, par exemple, cessé d'admettre la possibilité d'un art féminin, ayant comme tel ses limites spéciales, mais aussi, dans ces limites, un genre spécial de beauté. Et cependant cet art n'est pas impossible. Des esprits chagrins ont bien pu soutenir que les femmes n'avaient pas une façon à elles de penser ou de sentir, et qu'ainsi la littérature ou la composition musicale n'étaient point leur fait; mais personne ne saurait nier qu'elles aient du monde extérieur une vision tout à elles. L'art qu'elles mettent dans leurs mouvements, dans leur toilette, dans la décoration de tout ce qui les entoure, n'est-ce pas une preuve suffisante de l'instinctif génie de vision que toute femme paraît avoir reçu en naissant? Et pourquoi, voyant les choses comme elles savent les voir, seraient-elles condamnées à les représenter autrement?

C'est nous, avec nos idées d'à présent, qui les y avons condamnées. Si haut que nous remontions dans l'histoire, nous rencontrons des femmes s'illustrant à produire de belles œuvres d'art. Mais

la plupart se confinaient dans des genres à leur taille, la miniature, le pastel, la peinture de fleurs ou d'oiseaux; et toutes, dans tous les genres, ont pratiqué une manière à part, une manière vraiment féminine, plus familière et plus tendre, plus discrète aussi, que celle des autres artistes : ne prétendant à rien sinon à caresser les yeux, à plaire, à être des femmes dans des ouvrages de femmes. Leurs contemporains, du reste, ne leur en demandaient pas davantage. L'idée ne leur serait pas venue d'appliquer à ces fleurs délicates les mêmes règles de critique qu'aux travaux des hommes, de reprocher à la Rosalba ses fautes de dessin, ni de s'étonner que Mme Vigée n'eût point la force et l'éclat de David.

Hélas! que nous sommes loin de cette politesse! Nous entendons désormais que la femme rivalise avec l'homme, qu'elle poursuive les mêmes buts par les mêmes moyens; et nous ne songeons pas à tout ce que cette vaine concurrence lui fait perdre, peu à peu, de ses précieuses qualités de grâce, d'élégance et de distinction. Combien de genres ont déjà disparu qui, depuis des siècles, n'appartenaient qu'à elles? Et parmi tant de femmes peintres qui remplissent nos Salons, s'en trouve-t-il une seule qui nous offre un art un peu féminin? Plusieurs, en vérité, se sont très heureusement assimilé nos habitudes de vision : elles dessinent et peignent, avec cela, mieux que n'ont jamais fait les femmes peintres d'autrefois; et l'on serait tenté de les considérer comme de véritables artistes, n'était une certaine impression d'artifice et de mensonge qu'on éprouve toujours

devant leur peinture. Quelque chose y sonne faux, quoi qu'elles fassent. Nous sentons qu'il ne leur est pas naturel de voir le monde tel qu'elles le peignent, et qu'elles ont mis leur main, d'ailleurs souvent habile, au service des yeux et de la pensée d'autrui ; tandis qu'il n'y a pas de si médiocre rivale de la Rosalba ou de Mme Lebrun qui ne nous ait traduit, malgré tout, une vision des choses différente de notre vision, plus légère, plus mobile, plus douce, et telle qu'elle doit exister dans les yeux d'une femme.

Oui, c'est un trait commun à toutes les femmes peintres de jadis, qu'elles ont gardé dans leur peinture les précieuses qualités d'une âme féminine. Et bien que je n'aie nommé, tout à l'heure, que trois d'entre elles, les mieux doucées à coup sûr et les plus notables, en voici d'autres que je ne puis me résigner à laisser dans l'oubli où elles sont tombées. Celles-là n'ont plus même leurs noms dans les histoires de la peinture, après y avoir naguère occupé des chapitres entiers. Les dictionnaires biographiques ont perdu l'habitude de les mentionner ; et il n'y a plus un musée ni une collection privée qui daigne désormais accueillir leurs ouvrages. Tout cela parce qu'il n'a point plu à ces loyales artistes de forcer le petit talent qu'elles sentaient en elles : petit, mais si gracieux, si fin, si original, si digne de la grande estime où il fut tenu dans son temps !

Voici, par exemple, Johanne Kœrten Block, dont

l'atelier fut, plus de trente ans, une des curiosités d'Amsterdam. Elle y avait mis, sur sa table, un grand registre, où tous les empereurs, rois et princes qui venaient la voir étaient respectueusement invités à inscrire leur nom : après quoi le peintre Nicolas Verkolie, en marge, dessinait leur portrait. Album incomparable, où figuraient notamment la signature et le portrait du tsar Pierre le Grand, de l'impératrice d'Autriche, de la reine Marie d'Angleterre et de l'Electeur Palatin! Qu'est-il advenu de cet album? Et du portrait que fit Mme Block de l'empereur Léopold Ier, et du magnifique ouvrage que lui commanda l'impératrice : « un trophée avec les armes de l'empereur, des couronnes soutenues par des aigles, et, tout à l'entour, des guirlandes de fleurs »? Qui peut se vanter d'avoir jamais vu des ouvrages de Johanne Kœrten Block, dont un biographe nous apprend qu'on « formerait un volume des vers faits à sa louange en latin, en allemand et en hollandais » ?

Mais je m'aperçois que je n'ai rien dit encore du genre de ces ouvrages. C'est un genre que cette ingénieuse personne avait eu le mérite d'inventer, et où je ne crois pas que personne, après elle, se soit essayé. Au lieu de dessiner des portraits, des scènes et des paysages, elle les découpait dans du papier blanc, et collait ensuite ses découpures sur un papier noir. Ce qui ne l'empêchait point d'être aussi soucieuse que le fut jamais un peintre de la ressemblance, de la correction et de la beauté de ses images. Son genre une fois adopté, elle s'y donna tout entière ; et rien ne prouve, après tout, qu'elle n'y ait point produit des chefs-

d'œuvre. C'était, en tout cas, une personne admirablement douée et de l'esprit le plus inventif. Avant de se vouer à la découpure, elle avait modelé en cire, sculpté des figures et des fruits qu'elle coloriait à ravir. Elle savait, en outre, graver avec le diamant sur le cristal et le verre, peindre à la gouache, et composer des tableaux où la soie et les couleurs étaient mêlées d'une façon si adroite qu'on avait beaucoup de peine à les distinguer. Elle est morte le 28 décembre 1715, âgée de soixante-cinq ans. J'ai sous les yeux son portrait, dessiné par le célèbre Eisen ; et je dois reconnaître qu'elle y est fort laide. Mais son talent, sans doute, suppléait en elle au manque de beauté, car son mari, Adrien Block, l'aimait de l'amour le plus passionné, et ses biographes nous apprennent qu'il n'y a point de dépense qu'il n'ait faite pour lui prouver sa tendresse.

Voici une autre artiste, une Allemande, Marie Sybille Merian. Celle-là aussi s'est restreinte à la pratique d'un seul genre ; elle a dessiné et peint, toute sa vie, des insectes, particulièrement des chenilles. Mais avec quelle passion, quelle noble ardeur de curiosité artistique ! Personne, avant ni après elle, ne l'a égalée. Pour mieux saisir la forme de ses modèles, elle a étudié leur organisation interne, leurs habitudes, tous les détails de leur vie. L'amour de son art a fait d'elle une savante. Il l'a poussée à explorer l'Europe, toujours en quête de nouveaux insectes. Et bientôt l'Europe même ne lui a point suffi : elle a voulu connaître des pays d'Amérique, aller dans *les Indes*, comme

on disait alors ; deux ans durant, elle a demeuré à Surinam, occupée à dessiner les insectes du pays. Son grand ouvrage sur l'*Origine des chenilles, leurs nourritures et leurs métamorphoses*, publié à Nuremberg en 1679, est aujourd'hui encore une mine précieuse d'observations et d'exemples.

Mais, avant tout, Sybille Merian était peintre ; et je ne puis assez dire quel excellent, quel merveilleux peintre elle a été, dans le genre un peu étroit où elle s'était renfermée. Dessin, couleur, perspective, tout est parfait dans les superbes planches qu'elle nous a laissées. Ses insectes vivent, ils ont chacun une figure, une allure, une expression spéciale. Avec cela si légers, si gracieux, peints d'une touche si fine, qu'il n'y a point de peinture de fleurs qui fasse plus de plaisir aux yeux.

Cette Sybille Merian fut vraiment une grande artiste. Sa vie nous apparaît belle et pure, comme son œuvre. Née à Francfort, fille d'un graveur renommé, elle perdit son père de très bonne heure, et c'est à grand'peine, après des années de pénibles efforts, qu'elle obtint enfin de sa mère l'autorisation de se livrer à ses penchants artistiques. Elle eut pour premier maître Abraham Mignon, un peintre de fleurs, qui lui apprit à copier la nature avec une exactitude minutieuse et sèche. Mais bientôt elle comprit que cette exactitude extérieure devait s'appuyer sur des connaissances plus profondes, et qu'il n'y avait point dans l'art de genre si petit où l'on pût produire des œuvres durables sans s'être trempé, d'abord, d'une forte éducation classique. Interrompant ses travaux de peinture, elle se remit alors courageusement à

l'école, dessina d'après le nu, étudia l'anatomie et la perspective, le tout à la seule fin de mettre ensuite dans ses images d'insectes plus de vie et de vérité. En 1665, elle se maria. Elle épousa un peintre et architecte de Nuremberg, Jean Graaf, dont elle eut plusieurs enfants. Et de même qu'elle était une excellente artiste, elle fut une ménagère excellente, partageant ses soins entre son art et sa vie de famille, avec une sagesse souriante que tous ses biographes s'accordent à louer.

C'est en 1679, comme je l'ai dit, qu'elle publia la première partie de son grand ouvrage sur l'*Origine des Chenilles*, illustré de gravures d'après ses dessins. La seconde partie parut quatre ans après, et acheva de la rendre fameuse parmi les savants. Les savants de Hollande, en particulier, voulurent à toute force l'avoir dans leur pays, dont ils rêvaient de faire une Athènes du Nord, la République idéale de l'art et de la science. Après de longues hésitations, Sybille Merian se décida à quitter l'Allemagne pour les Pays-Bas, moins attirée, en vérité, par le désir de connaître de si galants confrères que par l'espérance de rencontrer de nouvelles chenilles, et de fournir à son art des modèles plus variés : elle-même l'avoue dans une lettre, avec un touchant mélange de modestie et d'ingénuité. Peut-être, au surplus, avait-elle dès lors formé le projet d'aller en Amérique, où elle se rendit en 1698, accompagnée d'une de ses filles, dont elle s'était faite une collaboratrice fidèle. Les dessins et peintures qu'elle rapporta de Surinam sont incontestablement ses chefs-d'œuvre. Non seulement sa manière s'y montre plus ferme et plus

chaude, mais on dirait même qu'elle y est devenue plus libre, comme si, au spectacle de cette nature enchantée, la rigueur habituelle de son observation se fût tempérée d'un peu de rêve et de poésie.

Il ne paraît pas, au contraire, que le rêve et la poésie aient jamais troublé la vision, d'ailleurs infiniment correcte et précise, que se faisait de la réalité une autre femme peintre du XVIIe siècle, la célèbre Rachel Ruysch, d'Amsterdam. Celle-là évidemment n'a même jamais eu l'idée qu'elle pût ajouter quelque chose de soi, un charme supplémentaire d'expression et de fantaisie, à l'exacte beauté que lui offrait la nature. Elle ne s'inquiétait que de copier jusque dans leurs moindres détails les fleurs, les fruits, les oiseaux qu'elle avait sous les yeux. Et vraiment il y a tels de ses tableaux qui, avec d'excellentes qualités de peinture, ont toute la précision, la stricte ressemblance de photographies : rien n'y manque, sinon ce je ne sais quoi qui, dans l'œuvre des artistes de race, nous donne, à travers mille défauts, l'illusion de la vie.

Le grand malheur de Rachel Ruysch fut, je crois, de prendre son métier trop à cœur. Moins finies, ses œuvres auraient eu plus d'allure; et c'est comme si les précieux talents qu'elle avait en elle fussent restés étouffés sous un excès de scrupule. La pauvre femme porte la peine d'avoir voulu trop bien faire. Elle avait, en effet, tant d'ardeur au travail, et un tel amour de son art, que, riche et belle, longtemps elle refusa de se marier, pour éviter les tracas d'un ménage. Et lorsque enfin elle accorda sa main au peintre Julien Pool, en 1695,

elle lui fit entendre, de la façon la plus nette, que c'était surtout le confrère qu'elle estimait en lui.

Ce Julien Pool était d'ailleurs plus jeune qu'elle de deux ans. Et peut-être n'avait-il pas pour son art la même passion que sa femme, car on nous raconte qu'après la mort de l'Electeur Palatin, qui goûtait fort ses ouvrages, « son attachement à ce prince lui fit quitter la peinture » et qu'il « s'occupa depuis lors du commerce des dentelles » : ce qui est, il faut l'avouer, une façon assez imprévue de prendre le deuil d'un ami.

Rachel Ruysch, au contraire, jamais ne cessa de peindre. A quatre-vingt-six ans, en 1750, elle peignait encore. Sa vie fut avec cela toute simple, sans autre événement notable que sa réception à l'Académie de la Haye et un voyage qu'elle fit à Dusseldorf, pour le baptême de son fils, dont l'Electeur Palatin s'était offert à être le parrain. Ce bon prince attacha au cou de l'enfant « une magnifique médaille en or, soutenue par un ruban rouge », et il fit présent à la mère « d'une toilette complète en argent, composée de vingt-huit pièces, à laquelle il ajouta six flambeaux du même métal ».

Mais je n'en finirais pas à vouloir rappeler la vie et les œuvres de ces femmes artistes, dont chacune, cependant, a justifié par quelque mérite éminent la faveur que lui témoignèrent ses contemporains. Il faut donc que je laisse à d'autres le soin de vous tirer de l'oubli où je vous vois si injustement perdues, vous toutes, sages et douces personnes, dont j'ai tant de fois rêvé de me faire

l'historien : Anna Wasser la belle Suissesse, Henriette Wolters, qui peignîtes en miniature une foule de rois et de princes, Maria van Oosterwyck, Alida Withoos, et vous, leurs sœurs de France, Sophie Chéron, Anna Strésor, Catherine Perrot!

Je ne puis m'empêcher pourtant de citer encore l'une de vous, cette Judith Leister dont le nom est peut-être aujourd'hui plus oublié que tous les autres, mais dont les œuvres sont, au contraire, parmi celles qu'il est aujourd'hui le plus de mode d'admirer! C'est, en effet, Judith Leister, une jeune femme de Haarlem, qui a peint la plupart de ces *Joyeux buveurs*, de ces *Joueurs de Flûte*, de ces *Chanteurs au Cabaret*, que les catalogues des musées attribuent immanquablement à l'illustre Franz Hals. Quelques-unes de ces peintures, à y regarder de près, sont même signées en toutes lettres, ou revêtues des initiales de Judith Leister, un J et un L entrelacés. D'autres portent le monogramme symbolique de l'artiste, une étoile formant éperon. Celles-là ont été déjà, depuis quelques années, restituées par la critique à Judith Leister; mais combien d'autres continuent à passer pour des Hals, qui révèlent la même facture, et proviennent de la même main!

La pauvre Judith Leister risque ainsi d'être à jamais dépossédée de sa part de gloire. Et, tout en la plaignant, je me demande si la cause de sa malechance n'est pas précisément dans le genre qu'elle a pratiqué, et dans ce choix qu'elle a fait de Franz Hals pour son maître. Avec tout son génie, et la plus riche nature de peintre que, peut-être, il y ait eu au monde, Franz Hals n'avait assu-

rément rien de féminin; et l'on dirait que ses contemporains eux-mêmes se sont déjà refusés à admettre qu'une femme pût l'imiter de si près, et produire à son école des œuvres d'une vigueur et d'un mouvement si virils. Ils ne semblent pas, en tous cas, avoir apprécié autant qu'elles le méritaient les solides qualités de l'art de Judith Leister; et tandis qu'ils consacraient des volumes entiers à Johanne Kœrten Block ou à Aleyda Wolfssen, c'est à peine s'ils ont trouvé quelques mots d'éloge pour cette femme merveilleusement douée, la plus habile, à coup sûr, des femmes peintres de son temps. Mais elle imitait Franz Hals, et son talent est resté inaperçu, caché dans l'ombre du génie de son maître. Tant il est vrai que rien ne vaut, pour une femme, de garder jusque dans l'art les goûts et les manières d'une femme!

ROSALBA CARRIERA

UNE MUSE PORTANT UNE COURONNE DE LAURIERS

(Musée du Louvre.)

II

ROSALBA CARRIERA

Un critique d'art florentin, M. Vittorio Malamani, vient de publier, dans le quatrième volume des *Gallerie nazionali italiane*, une très intéressante étude sur la Rosalba Carriera, à propos des portraits de cette éminente artiste que possède le Musée des Portraits, nouvellement inauguré aux Offices de Florence... Mais d'abord, je ne puis laisser passer cette occasion sans essayer d'expliquer, au moins en quelques lignes, ce que sont les *Gallerie nazionali italiane*.

Ce sont d'énormes volumes in-folio, imprimés avec grand soin et abondamment illustrés, que fait paraître tous les ans en Italie, aux frais de l'Etat, le ministère de l'Instruction publique. Les nombreuses études qui y sont recueillies traitent de divers sujets de l'histoire des arts, mais toujours à propos d'une ou de plusieurs œuvres appartenant aux musées italiens. Et bien que tous les historiens et critiques d'art soient invités à y collaborer, de préférence y collaborent les directeurs et conservateurs des musées italiens.

La publication de ces *Gallerie nazionali* est de date relativement récente ; mais, depuis de longues années, des recueils analogues paraissent à Berlin, à Vienne, à Saint-Pétersbourg, des recueils où les savants préposés à la garde des collections publiques rendent compte des résultats de leurs recherches sur telle ou telle des œuvres qu'ils ont mission de garder. A Berlin, par exemple, la collaboration de ces savants à l'*Annuaire des Collections prussiennes* fait, en quelque sorte, partie de leurs fonctions. Tantôt c'est le directeur du Musée de Peinture, tantôt le conservateur du Cabinet des Estampes, tantôt l'inspecteur des Palais royaux ou l'architecte chargé de la surveillance des monuments publics qui étudie quelqu'un des sujets de sa compétence : reproductions photographiques, plans, fac-simile d'autographes, tous les moyens lui sont offerts qui peuvent rendre son travail plus complet ou lui donner plus d'autorité ; et il n'a pas à craindre d'être long, ni même d'être ennuyeux, pourvu que son travail touche à un problème historique vraiment intéressant.

Ai-je besoin d'ajouter, après cela, que de tels recueils sont d'une portée inappréciable pour le progrès de l'histoire des arts? Ils ont, en premier lieu, l'avantage d'attacher les conservateurs à leurs musées, de les mettre avec ceux-ci en relations plus intimes, de leur ôter l'idée que leur unique devoir, vis-à-vis des œuvres qui leur sont confiées, consiste à les déplacer ou à les faire nettoyer. Ils fournissent à l'histoire des arts un personnel d'historiens, et les plus aptes du monde à s'en occuper avec fruit; car qui serait mieux

à même de connaître un tableau que l'homme qui passe sa vie en contact avec lui, qui le voit librement à toute heure du jour, et qui a, en outre, sous la main tous les documents concernant sa provenance, son état de conservation, les diverses aventures qu'il a traversées ?

Mais surtout de tels recueils ont l'avantage de maintenir vivantes, pour ainsi dire, les œuvres des musées. Chacune de ces œuvres, pour peu qu'on se donne la peine de l'interroger, renaît, sort de son silence séculaire, fournit mille renseignements curieux sur la personnalité et les procédés de son auteur, sur le goût de l'époque où il l'a produite. C'est en interrogeant de cette façon les tableaux des musées de Belgique et de Hollande que Fromentin a pu nous laisser le meilleur ouvrage que nous ayons sur l'histoire de la peinture des Pays-Bas au XVIIe siècle. Et si le musée de Berlin est en train de devenir un des plus renommés de l'Europe, si dès maintenant un grand nombre de ses peintures et sculptures, à peine connues il y a vingt ans, sont tenues pour des œuvres typiques en leur genre, c'est en partie parce que les conservateurs du musée de Berlin, non contents d'acquérir et de classer ces ouvrages, en ont fait l'objet d'infatigables recherches historiques. Trois morceaux, d'ailleurs assez peu importants, de Donatello leur ont permis de distinguer trois périodes successives dans l'évolution du talent du fameux sculpteur ; une esquisse de Rubens leur a suggéré l'idée de l'influence exercée sur le maître flamand par son élève Antoine Van Dyck. On n'imagine pas combien de décou-

vertes, de théories, d'hypothèses, depuis vingt ans, ont eu pour point de départ ce musée de Berlin qui, pour la valeur de ses collections, est peut-être le plus pauvre des grands musées d'Allemagne. Et ce mouvement n'eût pas été possible sans l'institution officielle de l'*Annuaire des Collections royales*. Non que les revues d'art manquent en Allemagne : nul autre pays n'en publie un aussi grand nombre. Mais ces revues ne sauraient se limiter à l'étude de l'art ancien, ni surtout s'accommoder de la forme, forcément un peu sèche, de pareils travaux sur des tableaux de musées. Seul l'*Annuaire* garantit à ses collaborateurs la possibilité de poursuivre leurs recherches à leur convenance, sans se soucier de l'élégance du style ni de l'agrément de l'illustration.

De quelle utilité serait, en France, une publication du même genre! Comme elle compléterait avantageusement ces comptes rendus annuels des Sociétés des Beaux-Arts des départements qui, désordonnés, touffus, dénués d'unité et dénués de critique à un degré extraordinaire, n'en sont pas moins une source inestimable d'information historique! Il y a, par exemple, au Louvre plus de trente mille dessins qui, depuis plus d'un siècle, dorment dans des cartons : à combien de précieuses études ils pourraient donner lieu ! A combien d'études précieuses pourraient donner lieu les centaines de tableaux de maîtres anciens que le hasard d'un legs ou encore un caprice de Napoléon ont fait échouer dans d'obscurs recoins de nos musées de province ! Et je ne puis me défendre d'un sentiment de regret, en constatant que, tant

dans l'*Annuaire* de Berlin que dans les *Gallerie nazionali* de Rome, les auteurs citent à chaque page, comme les chefs-d'œuvre des maîtres dont ils s'occupent, des œuvres que possède le musée du Louvre et que personne, ici, ne s'avise d'y aller étudier.

Mais revenons au recueil italien, et en particulier à l'étude de M. Malamani sur la Rosalba. Publiée, nous dit le titre, « pour l'inauguration des nouvelles salles de portraits d'artistes au Musée des Offices », cette étude a été écrite surtout à l'aide d'une foule de documents inédits, récemment acquis par la bibliothèque laurentienne de Florence, et provenant de la célèbre collection de lord Asburnham. La Rosalba, comme l'on sait, n'était point mariée ; après sa mort, ses papiers étaient tombés aux mains d'un chanoine de Chioggia, D. Giovanni Vianelli, qui, n'ayant pas le loisir de les compulser tous, s'était borné à en extraire, pour les publier séparément, les pages du *Journal* de l'artiste vénitienne relatives à son séjour à Paris, en 1720; tout au plus y avait-il joint quelques lettres se rapportant à ce même séjour, des lettres écrites pour la plupart en français, et publiées par lui dans une traduction italienne assez fantaisiste. Plus tard, les papiers de la Rosalba s'étaient dispersés; mais un paquet de cent cinquante lettres était venu, on ne sait comment, en possession du fameux Libri, qui l'avait vendu à lord Asburnham en compagnie d'autres documents précieux, dérobés par lui dans les bibliothèques. Dans ce paquet se trouvaient, no-

tamment, les lettres françaises, traduites jadis en italien par le chanoine Vianelli, et retraduites en français par Alfred Sensier, qui nous a donné en 1865 une traduction du *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris;* mais, à côté de ces lettres, déjà connues, le paquet en contenait d'autres plus intéressantes encore, antérieures et postérieures au voyage en France de la Rosalba; et c'est de ces lettres, — sorties enfin de la cachette où les tenait l'excentrique lord, complice et recéleur des vols de Libri, — que M. Malamani a pu tirer les éléments principaux d'une biographie complète et détaillée de la femme la mieux douée, peut-être, et à coup sûr la plus illustre entre toutes celles qui se sont livrées à la pratique des arts.

I

La gloire de la Rosalba a aujourd'hui bien pâli. Au Louvre, c'est à peine si le visiteur s'arrête un moment devant ses quatre pastels, insensible même à l'intérêt historique de ces œuvres qui, directement inspirées des maîtres de la Renaissance italienne, ont ensuite servi de modèle à La Tour et à Perroneau. On n'a plus désormais, pour les admirer, les motifs qu'avaient autrefois les Rigaud, les Coypel et les Watteau, à qui ces œuvres apparaissaient comme les parfaits exemples d'un art nouveau, infiniment élégant et joli dans

sa simplicité[1]. Mais, en dehors même de toute considération historique, il y a dans ces pastels une délicate et légère poésie qui suffit à leur assurer un attrait immortel. La Tour, Perroneau, Liotard, pour ne point parler de Siméon Chardin, ces pastellistes admirables, ont poussé bien plus loin que la Rosalba la maîtrise du métier et l'expression vivante ; mais vainement on chercherait chez eux la fantaisie qui anime les figures de l'artiste vénitienne, se détachant sur les tons gris des fonds comme de pâles fantômes étranges et charmants. Et, si l'on ne s'était aussi souvent moqué du collectionneur Mariette, qui déclarait les figures de la Rosalba « incorrectes comme celles du Corrège, mais aimables comme elles », je serais tenté de trouver qu'il avait raison : sans compter que, jusque dans l'imitation du Corrège, cette femme a toujours su garder les grâces de son sexe, et que son art est le plus féminin qu'il y ait eu jamais.

On se tromperait fort, cependant, à vouloir se représenter la Rosalba elle-même sur le modèle de ces piquantes jeunes femmes au sourire pervers que, durant un demi-siècle, elle s'est plu à peindre sur le papier ou l'ivoire. Avec tous ses rêves de poète, et malgré ce délicieux prénom de Rose-Blanche, qu'elle avait reçu au baptême

1. Nanteuil, Vivien et bien d'autres peintres du XVIIe siècle nous ont laissé d'excellents pastels ; mais leurs portraits au pastel sont conçus et peints comme des portraits à l'huile. La Rosalba est la première qui ait fait servir le procédé spécial du pastel à produire en peinture des effets spéciaux : et peut-être a-t-elle contribué autant et plus que Watteau à introduire dans l'art français du XVIIe siècle un nouvel idéal de beauté féminine.

et qu'on croirait inventé à dessein pour désigner ses claires figures, c'était simplement une petite bourgeoise, courte et grassouillette, pratiquant en conscience les devoirs de sa profession. Elle avait à entretenir ses parents, ses sœurs, des fillettes orphelines qu'elle avait recueillies ; et, pour y parvenir, elle acceptait toutes les commandes dont on voulait bien la charger : portraits, groupes, allégories, au pastel ou à l'aquarelle, tout cela payé d'après un tarif invariable. D'un portrait en miniature elle demandait cinquante sequins ; d'un portrait au pastel, de vingt à trente sequins ; suivant qu'on désirait l'avoir « sans mains, ou avec une main, ou avec les deux mains », ou enfin avec « un bouquet de fleurs dans l'une des mains ». Pour quelques sequins de plus, elle peignait sur les genoux du modèle un singe ou un chien. Avec cela, très simple dans ses toilettes comme dans sa manière de vivre, très naïve, sans ombre de vanité ni de prétention. « Personne plus que moi n'aime la gaieté, — écrivait-elle dans son *Journal*, — mais je veux l'avoir en famille. Et, bien que le divertissement soit le meilleur remède à nos souffrances, je crois qu'on n'en doit user qu'avec modération. Je peux hardiment affirmer que personne n'a plus d'aversion que moi pour les excès et les désordres. J'évite les libertins comme des hommes atteints d'un mal contagieux. » Pas une fois elle ne paraît avoir trouvé le loisir de songer à l'amour. Elle-même, d'ailleurs, nous l'apprend, dans une lettre à un de ses amis, qui s'était chargé de lui transmettre une demande en mariage. « J'ai le regret

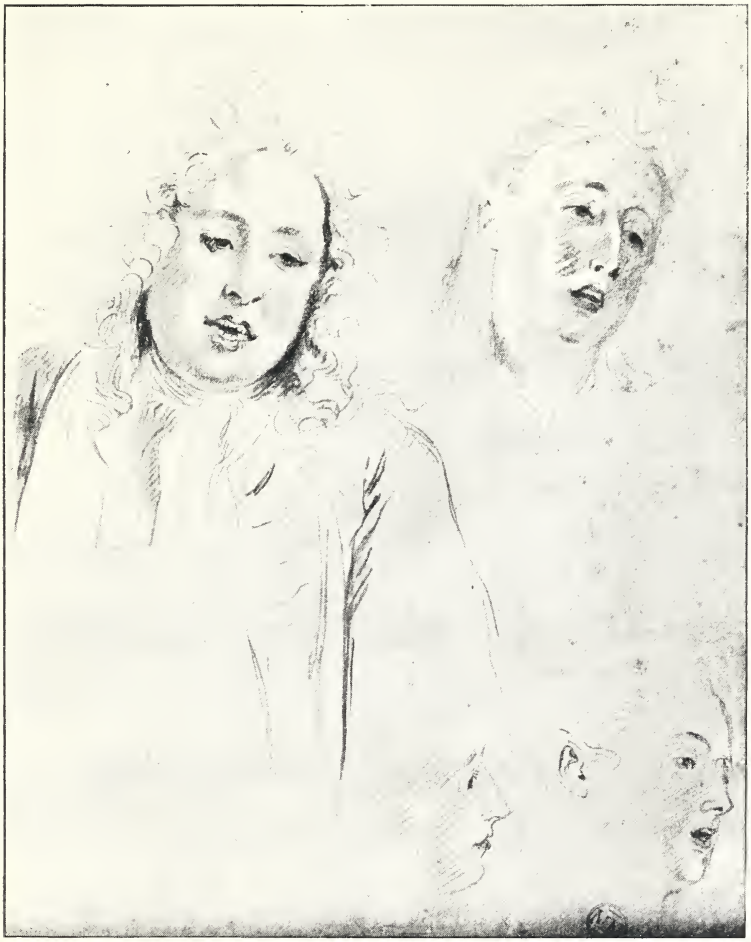
de devoir vous dire, — écrit-elle, — que je ne suis nullement disposée à changer de condition. Mon travail, qui m'occupe tout entière, et un naturel assez froid, m'ont toujours tenue éloignée de toute pensée d'amour et de mariage. Je ferais bien rire le monde si je m'avisais de changer aujourd'hui, ayant depuis longtemps passé l'âge des folies. »

Telle était cette excellente personne, à qui la légende, bien gratuitement, a attribué les aventures les plus romanesques. La légende a, du reste, défiguré sa vie tout entière, n'admettant pas, sans doute, qu'une artiste aussi fameuse pût nous laisser d'elle une image aussi prosaïque. Les biographies de la Rosalba, depuis celle de Mariette jusqu'à celle d'Alfred Sensier, fourmillent d'erreurs : il n'y a pas jusqu'à la notice que lui a consacrée Reiset, dans son excellent catalogue des dessins du Louvre, qui n'en contienne plusieurs, et assez importantes. Mais M. Malamani avait mieux à faire que de rectifier en détail les affirmations inexactes de ses prédécesseurs : il s'est borné, pour ainsi dire, à annuler leurs travaux, en tirant de documents authentiques une biographie désormais complète et définitive. Essayons, à notre tour, de le suivre dans son récit, ou tout au moins d'en signaler les passages principaux.

II

Rosalba Zuanna Carriera est née à Venise, le

7 octobre 1676. Son père était « facteur » chez le procurateur Bon ; sa mère, fille d'un marchand de fagots, était brodeuse. Chose singulière : la plupart de ses biographes ont eu en main la copie de son acte de baptême, où était mentionnée la profession de ses parents, ce qui n'a pas empêché les uns de la faire naître en 1671, d'autres en 1678, et quelques-uns de la représenter comme la fille d'un haut fonctionnaire de la Chancellerie. Elle était l'aînée de trois sœurs. L'une de ses sœurs, Angela, épousa, en 1704, le peintre Antonio Pellegrini, pour qui la Rosalba obtint, entre autres commandes, la décoration de la grande salle des délibérations de la célèbre Banque du Mississipi. La troisième sœur, Giovanna, vécut auprès de la Rosalba, l'aidant à la fois dans son travail et dans la direction du ménage. Elle vint avec elle à Paris, en 1720, de sorte que les trois sœurs s'y trouvèrent réunies. C'est de Giovanna Carriera que Watteau a esquissé le portrait, dans un coin de l'admirable dessin du Louvre (n° 1334) qui s'appelle au catalogue : *Trois Portraits de musiciens*. Sur la monture du dessin, Mariette avait noté, en latin, que les trois grands portraits représentaient le violoniste Antoine, le chanteur Pacini, et Mlle Dargenon, la pupille de Pierre Crozat ; mais le dessin nous fait voir, sous ces trois grands portraits, deux têtes plus petites, qui sont, à n'en pas douter, celles de la sœur de la Rosalba et de la Rosalba elle-même. M. Malamani suppose que, si Mariette n'a point pris soin de nous en nommer les modèles, c'est qu'il croyait leurs noms suffisamment connus, le dessin ayant été fait au cours d'une fête



ANTOINE WATTEAU

FRAGMENT D'UN DESSIN

avec les portraits de la Rosalba et de sa sœur Giovanna

(Musée du Louvre.)

donnée par Crozat en l'honneur de la Rosalba. L'attribution, en tout cas, paraît incontestable; et tous les admirateurs de Watteau auront plaisir à apprendre que, dans ce dessin, qui est d'ailleurs un de ses chefs-d'œuvre, le peintre des *Fêtes galantes* nous a laissé une image de l'artiste italienne, dont le talent lui était particulièrement cher. On sait que celle-ci, de son côté, a peint au pastel un portrait de Watteau : qu'est devenu ce précieux portrait, et pourquoi M. Malamani ne nous en dit-il rien?

Ayant montré, de bonne heure, un goût très vif pour le dessin, Rosalba, encore enfant, reçut des leçons de Joseph Diamantini et d'Antonio Balestra. A vingt-quatre ans, son talent de miniaturiste était déjà assez reconnu pour qu'un certain Orsatti, de Lucques, lui commandât son portrait, lui offrant en payement « deux paires de gants et deux sachets parfumés ». Un mois plus tard, un amateur français, le sieur Louis Vatin, qui sans doute avait eu occasion de la rencontrer à Venise, lui écrivait pour la remercier de l'envoi d'une petite *Vierge*, et pour lui demander une seconde miniature représentant « une dame occupée à cacheter une lettre ». Enfin, en 1705, la renommée de la Rosalba était devenue si grande que l'Académie de Saint-Luc, à Rome, l'admettait parmi ses membres, sur la présentation d'un portrait de jeune fille tenant dans ses mains une colombe. Ce délicieux portrait, où M. Malamani croit reconnaître les traits de la Rosalba elle-même, est exposé aujourd'hui dans la galerie de l'Académie, en compagnie d'un des plus célèbres portraits de Mme Vi-

gée-Lebrun : il suffirait à lui seul pour montrer combien l'art de la Vénitienne est tout ensemble plus féminin et plus artistique que celui de la dame française, dont la douceur un peu fade trouve à présent plus d'admirateurs. Mais ce portrait de l'Académie de Saint-Luc est une miniature, et non pas un pastel, comme le croit Reiset : ce qui nous amène à dire que, de profession, la Rosalba était et est toujours restée une miniaturiste. Ce n'est qu'en 1703, après trente ans, qu'elle s'est pour la première fois essayée dans la peinture au pastel, où, d'ailleurs, elle paraît avoir d'emblée brillamment réussi ; car, en apercevant son œuvre de début, le peintre Crespi s'écria que, « depuis la mort du Guide, aucun homme n'était plus digne d'avoir dans son lit une femme aussi bien douée pour le dessin et pour la couleur ».

C'est en qualité de miniaturiste que la Rosalba, dès 1704, se voit honorée de commandes par tous les princes de l'Europe. Maximilien II de Bavière, chassé de ses Etats après le désastre de Hochstædt, lui demande de faire pour lui les portraits des douze plus belles dames de Venise, dont « la vue l'aidera à supporter les peines de l'exil ». Plus tard, le duc de Mecklembourg et l'Electeur Palatin posent devant elle ; et le duc de Mecklembourg, ardent mélomane, joue avec elle des duos de viole et de clavecin. L'Electeur, de son côté, lui propose de venir s'installer à sa cour ; et peu s'en faut que la Rosalba ne se décide à accepter sa proposition. Du moins promet-elle au prince de peindre pour lui, de Venise, les portraits des plus belles jeunes femmes de la ville. Cette série de portraits des douze beautés

vénitiennes lui est commandée de nouveau, en 1709, par Frédéric IV, roi de Danemark et de Norvège; cette fois, elle en peint une partie au pastel, mais non sans s'excuser de son peu d'expérience, « le continuel emploi de la miniature ne lui ayant pas laissé le loisir de se perfectionner dans ce genre ».

De 1712 à 1717, durant ses trois séjours à Venise, le prince Auguste de Saxe, le futur roi de Pologne, la prie de peindre pour lui les portraits des dames qui lui ont accordé leurs faveurs. Mais, de toutes les relations de la Rosalba avec des amateurs d'au-delà des Alpes, les plus intéressantes pour nous sont celles qu'elle a eues avec Crozat, et qui ont abouti à son voyage à Paris.

III

Pierre Crozat, le collectionneur, parcourait l'Italie, en 1716, à la recherche de tableaux et de pierres gravées, lorsqu'il fit connaissance de la Rosalba. Tout de suite il se lia si étroitement d'amitié avec elle qu'aux pastels qu'il lui commanda l'artiste joignit, en cadeau, son propre portrait. « Vous ne pouviez, lui répondit Crozat, le 22 décembre 1716, me faire plus de plaisir que vous m'en avez fait en me faisant ce présent. Je n'ai jamais été si fâché que je le suis de n'avoir aucun talent pour vous le rendre. Parmi tous nos peintres, je ne connais que M. Watteau capable de pouvoir faire quelque ou-

vrage à pouvoir vous être présenté. C'est un jeune homme chez qui je menai *il sign* Sébastien Rizzi. S'il a quelque défaut, c'est qu'il est très long dans tout ce qu'il fait; mais, sachant l'usage du petit tableau que je l'ai prié de me faire, je suis persuadé qu'il ne perdra pas de temps à me satisfaire. »

Trois ans après, c'est Watteau lui-même qui, ayant vu chez Crozat les pastels de la Rosalba, fait écrire à celle-ci par son ami le paysagiste Vleughels. « Il y a ici, écrit Vleughels, un excellent homme nommé M. Watteau, dont peut-être vous avez entendu parler. Il souhaiterait bien vous connaître; mais, comme cela ne se peut, il voudrait avoir un petit morceau de vous : en échange de quoi il vous en enverrait un de sa main. Je ne doute pas que M. Crozat ne vous ait parlé de cet habile homme. Non seulement il vous enverrait quelque chose de lui, mais, si cela ne se pouvait, l'argent se fait tenir facilement. Ainsi vous n'auriez qu'à choisir. Il est mon ami, nous demeurons ensemble. Il m'a prié pour vous de ses très humbles respects. Il attend que vous me fassiez une réponse favorable pour lui. »

Crozat, cependant, ne cessait pas de songer aux moyens de faire venir la Rosalba à Paris. « Il est bien vrai que ces sortes de voyages sont fatigants pour une dame, lui écrivait-il, le 6 janvier 1719: mais nous en voyons plusieurs qui vont et viennent de Paris en Italie sans en être incommodées. Ainsi, Mademoiselle, vous qui n'avez rien de la faiblesse des femmes, et qui valez mieux que cent hommes, je vous exhorte à faire ce voyage dès cette année, et à profiter de la belle saison du printemps, en commençant par la route de Lorette, pour vous

rendre, dans la semaine sainte, à Rome, ville qui mérite bien que vous la voyiez, afin qu'après Pâques vous puissiez continuer votre voyage par Florence, pour vous embarquer, à Livourne, à destination de Marseille, supposé que vous ne craigniez point la mer. C'est la voie la plus douce et la plus commode. Je vous donnerai des amis à Marseille, qui vous recevront bien. Il y a un carrosse, qu'on appelle la diligence, qui vous mènera à Lyon ; de Lyon, vous trouverez une autre diligence qui vous mènera, en cinq jours, en cette ville, et cela sans beaucoup de dépense. Vous trouverez chez moi un petit appartement, et des voitures pour vous bien promener à Paris et dans les environs, ce qui ne vous coûtera rien, car je me trouverai bien payé d'avoir le plaisir de vous avoir chez moi. Quoique je sois garçon, vous ne laisserez pas de trouver dans ma maison Mme de La Fosse, veuve d'un très fameux et illustre peintre, et Mlle d'Argenon, sa nièce, qui est une demoiselle fort aimable, et qui possède la musique et chante comme un ange. Pour lui faire un peu votre cour, je vous exhorte à lui apporter de la bonne musique ; et vous verrez qu'elle sera bien exécutée chez moi... A l'égard de vos intérêts, je compte bien que vous ne perdriez pas votre temps en cette ville ; mais il ne faut pas croire que cela soit aussi considérable que le voyage que vous pourriez faire très aisément d'ici en Angleterre, où vous êtes très connue et où on aime fort le portrait. »

Le fait est que la Rosalba se serait volontiers mise en route aussitôt, si son père, au même moment, n'était tombé malade. Le vieillard mourut,

le 1er avril 1719, à soixante-quatorze ans. Et c'est seulement l'année suivante, au printemps de 1720, que l'artiste partit de Venise, en compagnie de sa sœur Giovanna. Dans sa livraison de juillet, le *Mercure galant* put annoncer à ses lecteurs l'arrivée à Paris de la Rosalba, « peintre de grand renom en miniature et en émail ». Le *Mercure* ajoutait que Crozat l'avait fait venir de Venise à ses frais, ce qui n'était pas tout à fait exact ; mais nous savons par son *Journal* quel somptueux accueil elle avait trouvé dans l'hôtel de la rue Richelieu, où tous les jours des dîners et des concerts étaient donnés en son honneur. Nous savons aussi les noms des personnages divers avec qui elle s'est liée durant son séjour à Paris : Watteau, Rigaud, Julienne, Caylus, l'abbé Delaporte, sans compter Mariette, qui devait devenir depuis lors son plus fidèle ami. Et nous savons que, si elle ne réalisa point son projet d'un voyage à Londres, son séjour à Paris fut en revanche, pour elle, infiniment plus fructueux que ne l'avait prévu le digne Crozat. Quand elle repartit pour Venise, le 15 mars 1721, après avoir peint d'innombrables portraits, elle emportait des commandes pour une année entière.

Mais, de ces lucratives commandes, aucune ne lui tenait autant à cœur que le pastel qu'elle devait exécuter, comme morceau de réception, pour l'Académie des Beaux-Arts, où elle avait été admise par acclamation, le 26 octobre de l'année précédente. Elle mit à ce pastel un soin infini, dont elle fut d'ailleurs récompensée par l'extrême succès qu'il obtint auprès des membres de l'Académie. Il est aujourd'hui au Louvre : on y voit une jeune

fille qui, suivant l'expression de la Rosalba, « représente aussi une nymphe de la suite d'Apollon, présentant de sa part à l'Académie de Paris une couronne de laurier ».

Elle n'oubliait pas non plus les promesses faites à ses amis de Paris. « J'avais commencé quelques petites têtes pour M. Watteau, — écrit-elle à Vleughels en rentrant à Venise ; — mais des Anglais, que la foire a attirés ici, et qui ne veulent pas partir sans avoir leurs portraits, m'ont empêchée d'achever. » Hélas ! Watteau ne devait jamais voir ces « quelques petites têtes » commencées à son intention ; trois mois après le départ de la Rosalba, il mourait, « le pinceau à la main », laissant à Crozat ses plus beaux dessins, « en reconnaissance de tous les bons services qu'il en avait reçus ».

Les nombreuses lettres adressées à la Rosalba, durant les années suivantes, par Crozat, Mariette, Rigaud, Charles Coypel, l'abbé Delaporte, abondent en renseignements curieux sur la politique, les arts, et les mœurs du temps. On ne saurait trop souhaiter que quelque nouveau Sensier tirât parti de ces documents, désormais accessibles au public, pour reconstituer dans son ensemble l'histoire des relations de la Rosalba avec ses amis et admirateurs parisiens. Bornons-nous, pour notre part, citer une lettre de Coypel, où l'éloge est vraiment poussé jusqu'à l'extravagance :

Charles Coypel à Antoine Corrège,
dit aujourd'hui Rosa Alba.

Mademoiselle, je vous dois un compliment, que je

vous fais de tout mon cœur, sur la merveille que vous venez d'envoyer à M. le comte de Morville. Bien des gens, cependant, pourront croire que c'est me jouer un tour sanglant que d'envoyer un pastel de cette beauté dans un cabinet où les miens commençaient à s'étaler avec quelque succès. Je conviendrai avec eux que le vôtre fait perdre aux miens, en un instant, leur pauvre petite réputation; mais, si votre dernier ouvrage détruit tous ceux que j'ai faits jusqu'à présent, je vous donne ma parole que ceux que je ferai à l'avenir seront meilleurs. Oui, Mademoiselle, les beautés de ce charmant tableau m'ont frappé trop vivement pour qu'elles ne me soient pas profitables; mais enfin si, par malheur, je me flatte d'une fausse espérance, je me tournerai d'un autre côté. Il faut que vos talents me fassent estimer de façon ou d'autre. Si je ne puis vous les voler, j'aurai du moins la gloire de les publier plus vivement que qui que ce soit, et ce n'est point une besogne si facile entre gens de même art. Permettez-moi de saluer toute la famille.

IV

Pendant qu'on gardait ainsi à Paris le souvenir de son triomphal séjour, la Rosalba continuait à pratiquer son petit négoce, parmi toute sorte de deuils, de tristesses domestiques, et de soucis d'argent. Elle voyait mourir sa sœur Giovanna, sa vieille mère, son beau-frère Pellegrini; des jeunes filles qu'elle avait recueillies la quittaient pour se marier à l'étranger; des clients refusaient de la payer; et déjà, pour comble de malechance, sa vue

commençait à baisser un peu. Elle travaillait, pourtant, avec plus d'énergie qu'elle n'avait jamais fait, multipliant les portraits et les allégories, pour avoir de quoi subvenir à des charges sans cesse plus fortes. En 1723, elle se rendit à Modène, pour faire les portraits de trois jeunes princesses que leurs parents voulaient marier. Les trois portraits, portés de cour en cour, firent le tour de l'Europe, sans qu'aucun d'eux réussît à procurer à son modèle le mari rêvé. Mais pour la Rosalba, du moins, ce séjour à Modène fut une distraction, la dernière qu'ait eue l'excellente créature.

En 1746, tandis qu'elle préparait une série de pastels pour son ancien client Auguste de Saxe, — l'admirable série qui remplit aujourd'hui tout un cabinet du musée de Dresde, et qui surpasse peut-être encore en piquante fraîcheur les pastels du Louvre, — une première attaque de cataracte vint clore à jamais sa carrière d'artiste. La cataracte fut opérée, et avec succès, en 1743; mais, quelques mois après, elle revenait; et, depuis lors, la vie de la Rosalba ne fut plus qu'un martyre. A la perte de la vue et à toutes sortes d'autres infirmités physiques s'était jointe encore une profonde mélancolie, qui finit même par dégénérer en véritable folie. Et, longtemps encore, la malheureuse continua de vivre, tandis que tous ceux qu'elle avait aimés disparaissaient autour d'elle. Elle mourut le 15 avril 1758, à quatre-vingt-deux ans. Elle laissait par testament 2.500 ducats pour qu'à perpétuité des messes fussent dites, pour le repos de son âme, dans l'église de San Vio, où elle avait

demandé à être enterrée. Mais non seulement personne ne songe plus, depuis longtemps, à dire des messes pour le repos de son âme : le repos même du corps ne lui a pas été accordé. En 1808, l'église de San Vio fut profanée et détruite; et personne ne sait plus aujourd'hui ce que sont devenus les restes mortels de la Rosalba.

BERTHE MORIZOT

PORTRAIT DE JEUNE FILLE (dessin)

(Collection de Mme Rouart.)

III

Mme BERTHE MORIZOT[1]

Les femmes peintres ne manquent pas, dans l'histoire de l'art : ce qui y manque davantage, c'est proprement la peinture de femme, une peinture exprimant l'aspect particulier que doivent offrir les choses à des yeux et à un esprit féminins.

Quelques femmes cependant, jadis, ont essayé de faire une telle peinture féminine. Les pastels de la Rosalba Carriera et les portraits de Mme Vigée-Lebrun, qui n'ont d'ailleurs, ni les uns ni les autres, aucune des qualités d'une œuvre d'art supérieure, n'en sont pas moins imprégnés d'un charme spécial, assez fort pour les empêcher d'être perdus dans la foule des non-valeurs de la peinture. C'est qu'ils traduisent, malgré tout, une vision du monde que nous sentons très distincte de la nôtre, plus légère, plus flottante, plus douce, telle, à peu près, qu'elle doit exister dans les yeux d'une femme.

Cette vision artistique, ni la Rosalba ni Mme Vigée-Lebrun n'ont su, malheureusement, la

1. Cette admirable artiste est morte en 1895.

traduire avec art ; du moins elles ont eu le mérite de la respecter et de ne point la tenir pour indigne d'être traduite. La plupart des femmes peintres, au contraire, paraissent n'avoir à présent que du mépris pour leur vision de femmes : elles font tout leur possible pour l'effacer de leurs yeux, et, si leurs œuvres ont toujours l'air d'avoir été peintes par elles, on dirait toujours que ce sont leurs maris qui se sont chargés d'en voir les sujets. Plusieurs sont même parvenues à s'assimiler très heureusement nos habitudes de vision : elles savent à merveille tous les secrets du dessin et de la couleur ; et on serait tenté de les considérer comme des artistes, n'était une fâcheuse impression d'artifice et de mensonge qu'on éprouve toujours devant leur peinture. Quelque chose y sonne faux, quoi qu'elles fassent. On sent qu'il ne leur est pas naturel de voir le monde tel qu'elles le peignent, et qu'elles ont mis leur très habile main au service des yeux d'autrui. N'est-ce pas une impression analogue que nous font éprouver ces œuvres, cependant si parfaites, des peintres japonais contemporains, qui ont cru devoir accommoder leur vision aux lois, pour eux toutes nouvelles, de notre perspective occidentale ?

D'avoir consenti à regarder les choses avec ses propres yeux, c'est le premier mérite de Mme Berthe Morizot. Chacune de ses œuvres nous offre le même charme indéfinissable que nous offrent, avec leurs défauts, les portraits de la Rosalba et de Mme Vigée-Lebrun. On y découvre un monde qui n'est pas celui que nous voyons ; et, de même que les portraits de la Rosalba et ceux de Mme Vigée-

Lebrun, les œuvres de Mme Berthe Morizot laissent apercevoir du premier coup une originale vision toute féminine.

Mais Mme Morizot ne s'est point contentée de voir avec des yeux de femme les choses qu'elle peignait : elle a su encore adapter à sa vision personnelle les plus parfaits moyens qui seyaient à la rendre ; de sorte qu'elle a créé un art très homogène, très complet, constitué de toutes les qualités qui doivent constituer un art, et, de plus, absolument exquis. Oui, les œuvres de Mme Morizot sont, dans leur genre particulier, la perfection même ; rien n'y détonne ; rien n'y manque de ce qui peut revêtir de la plus noble valeur artistique les délicates sensations d'une femme. La peinture contemporaine compte bien un ou deux maîtres dont l'art est d'une beauté plus haute, ou pousse plus avant l'expression de la vie ; mais, pour être d'un degré inférieur, l'art de Mme Morizot est le seul qui réalise son idéal avec une harmonieuse plénitude.

L'excellence de cet art provient, je crois, en partie du bienheureux hasard qui, naguère, a donné Edouard Manet pour professeur à Mme Morizot, et l'a ainsi d'emblée rattachée au mouvement impressionniste. Je crois même, en vérité, que la méthode impressionniste était spécialement prédestinée à former le talent de Mme Morizot : c'était, par essence, la méthode qui convenait pour amener enfin l'avènement d'une peinture féminine.

Tout, dans l'impressionnisme, semblait tendre à cette fin. L'usage exclusif des tons clairs s'accordait avec ces caractères de légèreté, de fraîche clarté, d'élégance un peu facile, qui constituent les traits essentiels de la vision d'une femme. Et, bien davantage encore que le procédé, c'était le principe de l'impressionnisme qui devait contribuer à en faire une méthode d'art féminin. C'est, en effet, le propre de la femme de ne point s'occuper des rapports intimes des choses, d'apercevoir l'univers comme une gracieuse et mobile surface infiniment nuancée, et de laisser se succéder en soi, comme dans un théâtre de féerie, un adorable cortège de passagères impressions. Seule une femme avait le droit de pratiquer dans sa rigueur le système impressionniste ; elle seule pouvait limiter son effort à traduire ses impressions, ses impressions ayant coutume de se suffire à elles-mêmes, et rachetant ce qu'elles ont toujours de superficiel par un charme incomparable de douceur et de fine grâce.

Aussi bien, parmi tous les peintres de l'école impressionniste, Mme Morizot est-elle la seule qui, au début, se soit maintenue sans exagération d'aucune sorte dans les principes de l'école ; elle est la seule qui, jusqu'au bout, leur soit restée fidèle. Rien n'est curieux comme de comparer ses peintures d'autrefois avec celles que tentait au même moment son professeur Manet, l'homme certes le moins fait pour la pratique de l'impressionnisme, étant de tous les maîtres contemporains le plus pareil aux vieux maîtres, le plus vigoureux, le plus réfléchi, le plus épris de l'intime beauté des chairs,

beauté qu'il faut désirer longtemps pour qu'enfin elle consente à se révéler. Sous l'apparent caractère d'esquisses des peintures de Manet, on sent le travail acharné, la lutte de tous instants avec la nature, et vingt nobles qualités artistiques que l'on aimerait seulement à ne pas voir entravées par l'impossible désir de fixer l'impression d'un coup d'œil. Chez Mme Morizot, au contraire, c'est l'impression qui s'épanouit, aisée et parfaite, traduite par les moyens les plus sûrs et les plus délicats. Mais une impression si originale, si vive, si légère, si fraîche et si naturelle, que l'on ne songe en vérité jamais à demander autre chose ; une impression dont le charme, de jour en jour, se fait sentir plus intense, comme ces parfums qui, à mesure qu'ils imprègnent les objets, dégagent une odeur plus vive et plus nuancée.

Je ne crois pas, après cela, sauf ce bienheureux respect de l'impression, et aussi toutes les traditions de la plus belle dignité artistique, que Mme Morizot ait rien appris à l'école de Manet. Si elle a eu un maître, ce doit avoir été plutôt parmi les peintres du XVIIIe siècle, le seul âge où quelque chose soit entré dans l'art de l'élégance et de la délicatesse des sensations féminines. Lancret, Fragonard, Latour doivent l'avoir de tout temps attirée, mais surtout François Boucher, dont je retrouve chez elle le fin modelé lumineux des chairs, le moelleux dessin, et ces jolis mouvements d'une coquetterie discrète.

Mais, en vérité, Mme Morizot n'a eu d'autres maîtres que ses yeux ; elle avait conscience de voir les choses d'une façon tout à elle, et c'est à exprimer sa façon de les voir qu'elle s'est toujours occupée.

Le monde est pour elle un élégant spectacle où n'ont de place laideurs ni amertumes. Une harmonie de nuances claires, des formes légères et mobiles, c'est l'unique objet de ses peintures, de ses pastels et de ses dessins. Les figures y paraissent des ombres, mais des ombres si gracieuses et d'une expression si intime que personne ne s'avise de regretter le relief et la vie qui leur manquent. Encore la seule vie qui manque aux figures de Mme Morizot, est-ce la vie matérielle et physique ; car il n'y a guère de figures où l'âme soit plus entièrement traduite, et toujours c'est une âme adorable, à la fois ingénue et subtile, souriante et mélancolique, une âme de petite princesse des environs de Paris. Parmi les musiciens de la peinture, Mme Morizot tient aujourd'hui la première place : ses ouvrages suggèrent une gamme indéfiniment variée de sentiments féminins, et personne ne sait comme elle adapter à l'expression d'une figure un ensemble approprié de lignes et de couleurs.

Ces précieuses qualités, elle les a laissé voir depuis les œuvres de son début : dans les premières expositions impressionnistes où elle a pris part, c'est elle qui donnait la note la plus agréable, et déjà elle y paraissait une artiste parfaite. Ses compagnons d'alors sont depuis devenus plus fameux ; mais aucun d'eux, peut-être, n'a

exercé au dehors une influence plus vive. Tous ces peintres qui, aujourd'hui, remplissent nos deux Salons de *peintures claires*, ce n'est point de Manet, ni de M. Monet, ni de M. Renoir, c'est de Mme Morizot qu'ils se sont inspirés. Son charme leur a paru plus simple, plus naturel, plus facile à saisir. Et ils ont fait ce qu'ils ont pu pour se l'approprier, sans comprendre qu'il était le subtil produit d'une vision dont leurs yeux n'étaient point capables.

Mais si elle a montré, dès l'abord, les qualités essentielles de son tempérament d'artiste, Mme Morizot n'a point cessé de vouloir donner à ces qualités une forme plus pure. Les dernières peintures qu'elle a exposées, tout en restant fidèles, pour le fond, au principe de l'impressionnisme, diffèrent profondément de ses œuvres d'autrefois : les harmonies de couleurs y sont plus douces, les figures se fondent mieux dans le décor ; le dessin est plus ferme ; et l'on sent une préoccupation croissante d'obtenir l'effet par les moyens les plus simples. Peut-être même est-il arrivé à Mme Morizot de rêver un art plus viril que son art de naguère ; je crains que parfois elle ne se soit trop inquiétée de donner à ses figures le relief et l'énergie qu'elle admirait aux œuvres des maîtres. Mais ces maîtres étaient des hommes, et il n'y en a pas un qui, avec tout son génie, n'eût envié à Mme Morizot la tendre légèreté de ses impressions féminines.

Cette légèreté tendre, d'ailleurs, n'exclut point la précision du dessin, ni la forte sobriété de la couleur; et Mme Morizot l'a prouvé, une fois de plus, dans une charmante série de dessins aux trois cou-

leurs, parmi lesquels j'ai choisi l'image qui illustre ces notes. Chacun de ces dessins est en vérité un chef-d'œuvre ; jamais on n'a rendu avec une telle justesse les petits mouvements des jeunes filles, ni produit à moins de frais un aussi bel effet. Ce sont toujours des *impressions ;* mais les impressions de l'œil le mieux doué pour les percevoir, le plus fin, le plus sûr et le plus exercé. Comme cet art laisse loin derrière lui les gracieux enfantillages des illustrateurs anglais ! Comme on y sent, avec une délicatesse native infiniment supérieure, l'absence encore de toute affectation, la parfaite sincérité d'une vision d'artiste !

Mme Morizot, cependant, continue à n'être point célèbre. A peine si le public connaît son nom ; et son art, qui, au mérite de l'originalité et à celui d'une extrême perfection technique, joint encore le rare mérite d'être un enchantement pour les yeux, cet art doux et fort n'est toujours apprécié que d'un petit nombre de curieux, tandis que le public en admire, en tous pays, la contrefaçon plus ou moins déguisée. Aussi bien ce n'est point aux hommes de notre temps, ni même aux femmes, que s'adresse l'art de Mme Morizot. Nul n'en peut sentir toute la beauté s'il ne comprend d'instinct qu'il y a une élégance supérieure à celle des modes anglaises, que la discrétion est une qualité en art comme en toute chose, et que la bizarrerie n'est point une condition obligée de l'originalité.

Mars 1891.

V

LA PEINTURE JAPONAISE

LA PEINTURE JAPONAISE

On se rappelle le rapide succès qu'a naguère trouvé en France la littérature russe. Un écrivain éminent nous l'a révélée, nous a fait connaître et aimer l'originalité de quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Du jour au lendemain, Gogol, Tolstoï, Dostoïewski étaient célèbres chez nous, et leur influence semblait appelée à modifier la direction de notre littérature nationale. Mais bientôt le zèle immodéré des traducteurs détruisit en partie le salutaire effet de cette révélation. Ils nous donnèrent tant de romans, et tant à la fois, et des romans de mérites si divers, qu'il nous devint impossible de nous y reconnaître. Ils voulurent aller trop vite : notre attention se lassa.

C'est exactement des causes du même ordre qui risquent longtemps encore, en France et dans toute l'Europe, d'entraver la juste appréciation de l'art japonais. On s'est trop pressé de nous faire connaître cet art si différent du nôtre, si nouveau pour nous, et dont l'étude aurait exigé tant de lenteur et de choix. Comme le roman russe, l'art japonais a passé trop tard et trop rapidement devant nos yeux. Nous avons été d'abord éblouis de son charme ; mais voici maintenant qu'à un engouement irréfléchi semble vouloir se substituer un peu

de lassitude, sans que nous ayons eu le loisir de démêler la part du génie et celle de l'habileté, celle de l'art et celle du métier, dans l'immense fatras d'œuvres de tous les genres et de tous les temps qu'on a, depuis vingt ans, déballées autour de nous.

Il y a vingt ans, l'art japonais nous était pour ainsi dire inconnu. Le Japon avait bien accueilli, dès le XVIe siècle, des missionnaires portugais, et, un siècle plus tard, des négociants hollandais. Mais les missionnaires portugais ne paraissent pas s'être fait une idée de l'originalité artistique des barbares qu'ils étaient venus convertir, et les négociants hollandais n'ont jamais connu que d'une façon très imparfaite l'art japonais proprement dit. Gersaint et d'autres écrivains du XVIIIe siècle rapportent que les Bataves n'étaient pas admis à voir les véritables laques du Japon, et ne recevaient en cadeau, des princes et de leurs riches clients, que des objets de seconde qualité. Au lieu de leur montrer leurs produits originaux, qu'ils désiraient tenir à l'abri des curiosités étrangères, les Japonais fabriquaient pour eux des porcelaines et des laques d'un genre particulier, les accommodant de leur mieux aux exigences du goût européen. Jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, la majorité de notre public continuait à ne pas soupçonner qu'il y eût au Japon un art national tout à fait indépendant de l'art chinois, un art ayant, comme celui de l'Italie ou des Pays-Bas, son histoire, ses monuments, ses grands maîtres et ses grandes écoles.

Brusquement, en 1868, les portes du Japon nous

furent ouvertes par une révolution qui semblait toute politique, mais qui fut, de même que la Révolution française de 1789, le point de départ d'un complet bouleversement des mœurs et de la société. La ruine d'un grand nombre de familles princières jeta entre les mains de marchands illettrés des œuvres qui, durant des siècles, avaient été religieusement cachées. En même temps, les Japonais étaient pris d'une fièvre de nouveauté; ils essayaient de nous imiter en toutes choses, nous empruntaient nos costumes et nos modes, n'avaient d'admiration que pour ce qui venait de chez nous. Avec une facilité dont ils commencent enfin à se repentir, ils sacrifiaient les vieux trésors de leur race. L'occasion était belle : nos marchands ne pouvaient manquer d'en tirer profit. En vingt ans, ils drainèrent le Japon, s'emparant de tout ce qu'ils trouvaient, envoyant cela pêle-mêle à Paris, à Hambourg, à Londres ou à New-York. C'est dans leurs boutiques que nous fut révélé l'art japonais ; nous en eûmes l'idée qu'aurait eue un Japonais ignorant tout de notre civilisation et qui aurait vu, entassés dans un bazar de Tokio, un million d'objets européens exportés au hasard. Nous fûmes surpris de la variété et de la richesse d'invention des Japonais, de leur dextérité manuelle ; les défauts même de leur perspective et de leur modelé nous enchantèrent comme une protestation contre des règles trop longtemps subies. Mais, avec toute sa richesse et sa variété, l'invention artistique des Japonais nous parut d'un ordre assez bas ; leur dextérité manuelle, après nous avoir émerveillés, nous fatigua par la

monotonie de sa perfection; et nous avions un trop vif besoin des règles qu'ils méconnaissaient pour nous amuser indéfiniment à les voir méconnues. L'art japonais nous laissa l'impression d'un art de bibelot, d'un art anonyme et impersonnel, où il n'y avait différences ni d'époque ni de talent. Nous en arrivâmes à éprouver pour lui une amitié un peu dédaigneuse. Il fut convenu que le peuple japonais excellait dans la décoration. Mais que le Japon ait eu un développement artistique complet et suivi, qu'il ait, à de certains siècles de son histoire, produit des œuvres où ne manque à peu près aucun des éléments du grand art, c'est ce qu'auraient admis difficilement ceux-là même, qui prenaient le plus de plaisir à meubler leurs appartements de boîtes de laque, de bronzes, d'étoffes brodées et de netzukés.

Ce n'est pas qu'il ne se soit trouvé de savants écrivains pour éclairer et pour rectifier l'opinion du public. Le premier, M. Louis Gonse, dans son *Art japonais*, marquait la suite des genres et des écoles et parvenait, par une sorte d'intuition, à discerner le degré de mérite, l'âge, et la provenance d'œuvres qui, d'abord, nous avaient été présentées dans le plus étrange chaos. Peu de temps après lui, un médecin anglais, M. Anderson, reprenait le même sujet, s'appuyant sur des documents recueillis pendant un long séjour au Japon. Des parties spéciales de l'art japonais, la céramique, la fabrication des laques, la ciselure des métaux, donnaient lieu à de savants ouvrages, dont quelques-uns, notamment les livres de M. Morse sur l'ancienne poterie, sont des monu-

ments d'érudition. Aux livres se joignaient des revues ; nous en avons eu une à Paris, pendant deux ans ; et, plus récemment, un Américain établi au Japon, M. Fenellosa, a fondé une publication périodique japonaise, le *Hokkwa*, où les amateurs européens pourront tout au moins trouver d'excellentes reproductions des chefs-d'œuvre restés là-bas. Enfin M. Brinckmann, directeur du Musée d'art industriel de Hambourg, vient de faire paraître les deux premiers volumes d'un important ouvrage, *Kunst und Handwerk in Japan*, où il a résumé tous les renseignements publiés jusqu'ici sur l'histoire et la technique de l'art japonais.

Il ne semble pas, malheureusement, que ces travaux historiques et critiques aient réussi à modifier beaucoup l'opinion établie; et peut-être la faute en est-elle un peu à leurs auteurs, qui, dans un noble zèle d'érudition, n'ont pas assez cherché à les mettre au point de la masse des lecteurs. Les monographies, les revues ne peuvent évidemment convenir qu'à des initiés. Le livre de M. Brinckmann est un simple manuel, un résumé consciencieux, mais froid, des ouvrages antérieurs. Très riche en faits précis et d'une science très sûre, le livre de M. Anderson ne peut guère servir, lui non plus, qu'à des lecteurs déjà éclairés sur la valeur réelle de l'art japonais. Les manières des diverses écoles y sont appréciées avec la sécheresse d'un traité de physiologie ; et nous assistons à la succession des styles sans jamais bien sentir en quoi chacun d'eux est plus ou moins digne de nous intéresser. Seul de tous les historiens européens, M. Gonse a essayé de marquer

nettement l'originalité de l'art japonais, les caractères qui le distinguent du nôtre et ceux qui l'y rattachent ; son livre est le seul aussi où l'on trouve un effort sérieux pour classer et pour mettre à leur degré d'importance artistique les différentes écoles. Encore ce livre lui-même se ressent-il de la difficulté qu'a eue l'auteur à débrouiller un chaos des matériaux trop divers. Il y avait trop de choses à dire, trop de faits à établir, trop de noms à citer. M. Gonse a craint d'être incomplet, et ainsi son histoire est parfois confuse, surchargée d'énumérations.

Mais le tort le plus grave de tous ces ouvrages est de n'avoir pas montré suffisamment les liens intimes qui rattachaient l'art du Japon à la race qui l'avait produit. Si les Japonais ont fait l'art qu'ils ont fait, cela tient en partie aux circonstances où ils ont vécu, à la nature qu'ils ont vue autour d'eux ; M. Gonse a eu raison de commencer son livre par l'histoire du Japon et sa description physique. Mais les qualités essentielles de l'art japonais dépendent davantage encore de la conception que ses auteurs se sont faite du monde, de leur manière spéciale de sentir et de penser. Ce qu'il nous importerait surtout de savoir et ce que les historiens ont négligé de nous apprendre, ce sont les traits dominants de l'âme japonaise. Quelles raisons psychologiques font différer l'art japonais de l'art chinois, de l'art occidental? Quel a été le genre de vie des artistes japonais? Quelle est, dans l'âme japonaise, la part des qualités communes et la part possible de l'individualité? Autant de questions qu'il faut à tout le moins

avoir effleurées, si l'on veut comprendre la nature et le mérite réels de l'art du Japon. Ni M. Gonse ni M. Anderson ne leur ont attaché l'importance que nous aurions désirée. Seul M. Brinckmann a consacré deux ou trois pages à l'étude du caractère japonais, se bornant, d'ailleurs, à y résumer les opinions de quelques voyageurs.

Sur ce point, ni sur aucun autre, je ne saurais avoir la prétention de compléter les savants travaux des historiens de l'art japonais. Mais il me sera bien permis de confronter les renseignements historiques qu'ils me fournissent, touchant l'art japonais lui-même, avec ceux que j'ai pu recueillir au dehors touchant le caractère et les mœurs du Japon. Je laisserai de côté, d'ailleurs, toutes les formes de l'art autres que la peinture ; au Japon, bien plus que dans nos pays, la peinture a toujours été l'art essentiel, central, celui dont tous les autres ont fidèlement suivi les évolutions. Les grands laqueurs, les grands céramistes, les grands sculpteurs japonais ont été les élèves d'écoles de peinture, et c'est dans des ateliers de peintres que s'est développé tout ce que leur manière contient d'artistique et d'original.

I

L'AME JAPONAISE

Il y a dans la population japonaise deux types distincts, l'un de formes courtes et trapues, avec

un visage rond et des yeux à fleur de tête, l'autre de formes plus allongées, avec un visage ovale et des yeux enfoncés ; et comme le premier de ces types se rencontre plus souvent chez les paysans, le second chez les nobles, on peut en conclure que la race japonaise actuelle est le mélange de deux races, dont l'une, probablement venue du dehors, a dominé l'autre et imposé au pays son autorité.

C'est à cela que se bornent les suppositions vraisemblables sur l'origine ethnographique des Japonais. La race soumise avait-elle, des milliers d'années auparavant, dépossédé elle-même de son pouvoir la race primitive et indigène des Aïnos, aujourd'hui presque éteinte ; ou bien cette race inférieure n'est-elle qu'une dérivation des Aïnos, avec lesquels elle offre, à divers points de vue, de frappantes analogies ? A son tour, la race conquérante, celle dont le type se retrouve chez les nobles japonais et a servi de modèle aux artistes, était-elle de provenance israélite, ou égyptienne, ou tatare-mongole, ou encore était-ce, comme le croit M. Gonse, une population indienne ou javanaise, et serait-ce la race conquise qui était de provenance mongole ? La vérité est que personne n'en sait rien ; mais il est du moins certain que les Japonais ont commencé, depuis une vingtaine de siècles, à être la race qu'ils sont aujourd'hui, et que, si haut qu'on remonte dans leur histoire, ils ont toujours plus différé des Chinois qu'ils ne leur ont ressemblé.

Ce qu'il importe bien autrement de connaître, c'est le caractère des Japonais, la nature de l'in-

telligence et des sentiments qui ont été les leurs depuis que leur race s'est trouvée constituée. Les renseignements ne manquent pas, à ce sujet, dans les travaux des voyageurs ; mais il faut bien avouer que ce sont des renseignements un peu contradictoires, et qu'ils ne donnent guère une idée d'ensemble de l'âme japonaise.

Au dire de saint François-Xavier, les Japonais dépassent en pureté de mœurs et en vertus naturelles toutes les autres nations ; ils sont doux et tendres, loyaux, très soucieux de leur honneur, modérés dans leurs désirs. Le saint ajoute même que jamais il n'a rencontré chez les chrétiens une aussi profonde aversion pour la traîtrise et le vol.

Cent cinquante ans plus tard, le médecin allemand Kaempfer découvre chez les Japonais un ensemble si heureux de qualités naturelles qu'il les approuve de s'interdire toutes relations avec les étrangers, ces relations ne pouvant avoir d'autre effet que d'altérer la naïve perfection de leurs mœurs. Le trait qui semble l'avoir frappé le plus vivement, parmi cent traits qu'il relève avec admiration, est l'indifférence des Japonais devant la mort, leur facilité à sacrifier leur vie pour les motifs les plus désintéressés, souvent même les plus futiles : trait d'autant plus singulier, en effet, qu'il s'accompagne d'une humeur très douce et très joviale.

Plus réservé déjà est le jugement d'un autre médecin de la factorerie hollandaise, le Danois Thunnberg, qui vécut au Japon près d'un siècle après Kaempfer. Celui-là reproche aux Japonais leur méfiance à l'égard des étrangers, leur manque

de franchise, leur caractère vindicatif. Il reconnaît cependant que la somme de leurs bonnes qualités est supérieure à celle des mauvaises, et qu'il y a au fond de leur âme une charmante ingénuité.

Mais c'est surtout dans les témoignages des voyageurs contemporains que se manifeste le désaccord des opinions sur le caractère japonais. Tandis que M. H. Maron oppose à la lâcheté et à la bassesse des Chinois la délicate droiture des Japonais, et que M. le baron de Hubner s'étonne des vertus morales qu'il rencontre chez eux, un autre observateur, M. Bousquet, se montre très sévère à leur égard. Dans leur vie privée comme dans leur histoire politique, il retrouve l'indice d'un tempérament inégal et sans consistance, d'une nature molle, capricieuse, toute au plaisir de la sensation présente. Il leur reproche d'être dissimulés, superficiels, incapables d'un travail suivi, plus adroits qu'intelligents et plus intelligents que moraux.

C'est ainsi que, suivant ceux qui nous en parlent, les Japonais nous apparaissent comme la plus vertueuse ou comme la pire des nations. Peut-être, cependant, leur caractère est-il simplement, comme les autres, un mélange assez complexe de qualités bonnes et mauvaises, et sous les jugements moraux qui diffèrent, peut-être n'y a-t-il pas une contradiction absolue dans les traits signalés?

Le fait est que, lorsque l'on avance dans l'étude des mœurs japonaises, lorsqu'aux témoignages des voyageurs on ajoute les renseignements que fournissent la fréquentation des Japonais et la lecture

de leurs écrivains, on s'aperçoit sans cesse davantage que l'âme de ce peuple a toujours été une âme d'enfant. Ce n'est pas sans raison que l'enfance est entourée, au Japon, d'un culte spécial. Ce qu'ils conservent d'enfantin dans leur figure, les Japonais le gardent aussi dans leur façon de vivre, leurs pensées et leurs sentiments. Jamais ils n'arrivent à une idée bien nette de leur personnalité, ni de ce qui, dans leurs idées, correspond ou non à la réalité. Ils s'amusent de tout, trouvant dans la moindre chose qui les entoure une source de distraction sans cesse renouvelée. Le voyageur allemand Rein, qui les a bien connus, signale leur naïve crédulité, leur goût de la nouveauté, leur penchant pour toute sorte de petits jeux puérils, l'extrême facilité avec laquelle ils se divertissent: n'est-ce pas autant de traits qu'ils ont en commun avec les enfants ? N'est-ce pas encore à la manière des enfants qu'ils peuvent être loyaux et pleins de malice, insouciants de leur vie, capricieux, avides de la sensation présente, indolents avec de soudains accès de passion? N'est-ce pas à la manière des enfants qu'ils peuvent être à la fois superstitieux et irréligieux, remplissant scrupuleusement les pratiques extérieures de deux religions, le shintoïsme et le bouddhisme, sans même se demander laquelle est la bonne?

Et c'est encore à l'éternelle enfance de l'âme japonaise qu'il faut attribuer son amour instinctif pour la nature et pour tout ce qui vit: « Chez les peuples occidentaux, dit le baron de Hubner, le sentiment désintéressé de la nature ne se développe que par l'éducation; chez les Japonais, c'est le plus

inné de tous les sentiments. » N'ayant pas une claire conscience de leur personnalité, ils ne savent pas se distinguer du monde environnant ; ils s'y perdent délicieusement, charmés par les moindres détails qui frappent leurs yeux. La vue du monde les plonge et les maintient dans une sorte d'ivresse permanente. Tous les ans, la floraison des arbres fruitiers est célébrée par une fête nationale : les veillards, les enfants, les jeunes gens, les femmes, tous s'en vont dans la campagne admirer le glorieux miracle de la nature. Avec quelle surprise ravie le bon paysan des albums d'Hokousaï s'arrête, se pâme de plaisir, en présence d'un lever de soleil, d'une envolée d'oiseaux, ou d'une prairie en fleurs !

Un sentiment analogue d'oubli de soi-même devant la nature se retrouve dans l'âme, non moins enfantine, du paysan russe, telle que nous l'ont révélée les voyageurs et les romanciers. Il y a, en vérité, entre le caractère slave et le caractère japonais une ressemblance singulière : non seulement tous deux sont faits de contrastes, mais encore ce sont les mêmes défauts et les mêmes qualités qui se mélangent en tous deux, pour les rendre à la fois attirants et mystérieux, naïfs et peu sûrs. Peut-être M. Gonse a-t-il raison de voir quelque chose de plus qu'une coïncidence toute fortuite d'aspect physique entre les moujiks russes et ces Aïnos, qui se vantent d'avoir été les premiers habitants du Japon.

Mais, soit que le caractère japonais primitif ait été altéré sous l'influence d'une race nouvelle arrivant du midi, ou simplement que les circons-

tances et le milieu aient développé dans des directions opposées les mêmes qualités natives, il est certain que l'amour de la nature se manifeste de deux façons très différentes chez le paysan russe et chez l'homme du peuple japonais. L'un et l'autre sont pour ainsi dire hallucinés par le monde qui les entoure, entretenus dans un état permanent d'exaltation intérieure qui les empêche d'arriver à la nette conscience de leur personnalité. Mais le paysan russe n'a autour de lui que la vaste plaine couverte de neige, et au-dessus de lui qu'un ciel gris et sombre. Ses yeux ne s'exercent pas à percevoir les détails plastiques, dans cette nature dont, profondément, il sent l'immensité; et c'est au dedans de lui qu'elle agit, pour faire couler dans son cœur un flot de rêveries et de vagues chansons. Pour le Japonais, au contraire, la nature est un décor merveilleux qui sans cesse varie, sans cesse apportant de nouvelles délices. Autour de lui toutes les couleurs sont brillantes et fraîches, toutes les formes se meuvent. Et peu à peu son âme d'enfant se concentre tout entière dans ses yeux. Les moindres détails du spectacle des choses l'intéressent, le retiennent, captivent à jamais sa curiosité. Sa vue acquiert une finesse inouïe; elle conserve gravée l'image des formes et des couleurs, telles qu'elles se montrent à sa naïve contemplation, dans un tourbillonnement continu. Sa pupille s'imprègne de visions. Il peut fermer les paupières : ce qu'il a vu, il le retrouve présent devant lui.

En même temps les qualités supérieures de son intelligence s'affaiblissent, ou bien, faute d'usage,

s'atrophient. Son esprit devient incapable de rien saisir qui ne soit une image précise et colorée. Le moindre effort de généralisation abstraite lui est interdit. Non pas qu'il soit simplement une sorte de miroir où se reflètent tous les aspects d'une nature légère et mouvante ; car il a sa façon bien à lui de voir et de sentir, et il se met tout entier dans sa vision, avec les traits particuliers de son tempérament individuel. Parfois il est touché surtout du mouvement des choses, d'autres fois de leurs formes et de leurs couleurs, d'autres fois encore il les contemple avec une émotion si profonde qu'elles se réfléchissent en lui tout enveloppées d'une mystérieuse poésie. Mais toujours c'est dans ses yeux que s'est refugiée son âme, ne lui laissant de pensée que pour ce qui est capable d'un aspect matériel et visible.

Rien d'instructif, à ce point de vue, comme la littérature japonaise. Dans les poèmes, dans les légendes, dans les romans, dans les drames, les idées abstraites font entièrement défaut. Les sentiments, en revanche, atteignent quelquefois à une noblesse singulière ; mais les sentiments les plus nobles se traduisent par d'immédiates images, pleines de fraîcheur, de justesse, d'élégance. En voici quelques exemples ; nous les avons choisis à dessein parmi les rares poèmes classiques du Japon qui ne sont pas purement descriptifs :

— Mon corps abandonné, ne pouvant suivre celui qui est devenu esprit, séparé de toi dès le point du jour, je soupire de tristesse, ô mon prince ! Éloignée de toi, je suis violemment agitée.

— Si tu étais pierre précieuse, je te porterais en bracelet ;

si tu étais vêtement, je ne trouverais pas le temps de me déshabiller. O mon prince! c'est toi que mon amour a vu en rêve la nuit dernière.

— Dans ce monde, il n'y a point de voie... je songe à me retirer dans la profondeur de la montagne, et là encore le cerf pleure.

— Quand vient la nuit, le vent d'automne, dans les campagnes, fait sentir sa fraîcheur; la grue sauvage répand ses cris.

M. de Rosny, qui a traduit ces poèmes, nous informe qu'un des procédés préférés des poètes japonais consiste « à présenter dans un premier vers une succession de mots qui font image aux yeux et préparent l'esprit à une idée fondamentale exprimée dans le second vers ». Exemple :

— Longue comme les pennes abaissées du faisan des chaînes de montagnes, — cette longue nuit, dormirai-je solitaire?

Mais plus instructive encore que la littérature proprement dite, l'œuvre des philosophes et des théologiens japonais nous éclaire sur la faiblesse de raisonnement et la vivacité d'imagination de ce peuple d'enfants. On ne peut concevoir une absence plus complète de suite logique dans les déductions, une préoccupation plus exclusive du fait concret et de l'image précise. Les plus désordonnés de nos poètes romantiques ont mis au service des vérités morales plus d'arguments et moins d'images que l'auteur du *Kiu-o-Dowa*, recueil classique de sermons, le chef-d'œuvre du genre. A chaque phrase, une nouvelle comparai-

son surgit, bientôt suivie d'une autre, qui amène à son tour une longue anecdote; sans cesse l'auteur oublie son raisonnement, se met à développer l'image qui s'offre à lui, insistant sur les moindres détails de couleur, de forme, de provenance; et mainte fois il arrive à en tirer une conclusion tout autre que celle qu'il avait d'abord paru y chercher.

II

L'ESTHÉTIQUE JAPONAISE

A une race ainsi douée, il ne faut point demander de grands philosophes, ni même de grands écrivains. Mais aucune race, en revanche, n'est mieux faite pour produire des peintres, et il est sûr que les qualités purement visuelles du peintre, la netteté du coup d'œil, la force de l'impression, l'amour passionné de la forme et de la couleur se rencontrent chez le plus humble artisan japonais à un degré aussi haut que chez les maîtres les plus habiles de la peinture européenne.

Mais la peinture est un art, et requiert de ceux qui la pratiquent autre chose encore que ces qualités visuelles. Aucun peintre n'est grand s'il n'a au fond de lui-même une théorie esthétique, s'il n'apporte devant les choses qu'il veut peindre une conception particulière de l'art et de la vie. Pour représenter ce que l'on voit, encore faut-il savoir

qu'on doit le faire, et comment, et un peu pourquoi.

Les peintres japonais n'ont pu se passer, eux non plus, de théories esthétiques. La vérité est même qu'ils ont subi plus vivement que leurs confrères européens l'influence des théories : on n'imagine pas un art où les règles aient eu plus de poids, où la division des écoles ait été plus radicale. Mais, faute d'une intelligence capable d'abstraire et de raisonner, les peintres japonais ont obéi à des théories arbitraires qu'ils adoptaient sans chercher à les comprendre. De très bonne heure se sont formées chez eux des traditions, la plupart venues de Chine : le jeune peintre les prenait de son maître, les suivait scrupuleusement; il ne développait son talent personnel que dans la limite qu'elles lui imposaient.

C'est ainsi que ces observateurs passionnés de la nature, ces artistes qui ont plus regardé et mieux vu que tous les autres le monde extérieur, ne sont jamais parvenus à perfectionner leur connaissance du modelé et de la perspective linéaire. Plusieurs y ont tâché, au XVIIIe siècle; mais rien n'est plus gauche que leurs imitations de notre perspective; et s'ils arrivent à des effets de relief, c'est par des miracles d'invention fortuite. Tout ce qui, dans la peinture, exige un effort d'abstraction ou de raisonnement, c'est tout cela qui manque aux peintres japonais. Ils ont les yeux trop enivrés de leurs visions, l'esprit trop paresseux, trop de respect pour les règles qu'on leur a enseignées.

Un défaut plus grave de leur esthétique est le

vague où elle se tient touchant le conflit essentiel de la vérité et de la beauté. Presque tous les peintres japonais ont eu la conviction que le beau était distinct du vrai, et qu'il fallait modifier la nature pour la faire entrer dans l'art. Mais en quoi la modifier ? Ils n'osaient le deviner par eux-mêmes et se réfugiaient dans l'observation docile et irréfléchie des vieilles traditions. Longtemps, par exemple, il a été convenu dans l'école dominante que les campagnes du Japon manquaient de noblesse, et que la beauté naturelle existait seulement dans les campagnes de la Chine ; en conséquence, les peintres japonais ne peignaient que des paysages chinois, des sites d'un romantisme tout artificiel, sans autre secours que les leçons de leurs prédécesseurs et l'essaim de visions et de fantaisies qui tourbillonnait dans leurs yeux. L'un d'eux poussait même le culte de la beauté chinoise jusqu'à représenter des personnages chinois dans une vue de Kioto qu'on lui avait commandée. Les diverses écoles avaient ainsi des traditions spéciales, toutes issues d'une impuissance foncière à saisir exactement le degré où la vérité se sépare de la beauté. Ne sait-on pas que les peintres japonais n'ont jamais voulu peindre autrement qu'à l'aquarelle, et que la plupart s'interdisaient de travailler d'après nature ?

Pour comprendre la peinture japonaise, il faut donc se figurer le peintre comme un enfant à qui l'on a défendu une foule de choses, et qui s'en abstient parce qu'on les lui a défendues. Mais il faut songer aussi que c'est un enfant merveilleusement doué, passionné pour son art, tout occupé

de l'adorable comédie qui se joue autour de lui. Il ne sort pas des barrières qu'on lui a imposées ; mais, à l'intérieur de ces barrières, il déploie tout son génie avec une verve, une ferveur, une variété extraordinaires. Il ne peint pas d'après nature ? Qu'importe, puisqu'il a l'esprit plein de formes et de couleurs, puisqu'à tout moment il revoit les objets avec autant de précision et de vie que s'il les avait sous les yeux ! On lui ordonne de faire des paysages chinois ? Qu'importe, puisque la Chine est pour lui le symbole du rêve idéal, puisqu'il a dans la tête assez d'images, et assez de talent dans la main, pour combiner d'une façon nouvelle, indéfiniment, les rochers à pic, les torrents, les arbres dévastés, les pagodes ! Ce qu'il aime dans les choses, c'est leur forme, et leur couleur, et leur mouvement ; quant à leur réalité, c'est à peine si son âme d'enfant en a la notion. Lui a-t-on enseigné, comme dans l'école classique des Kano, à dédaigner la couleur au profit de la ligne ? Il arrive à produire des effets de couleur avec du noir et du blanc : tant sa vision est intense, et tant il aime à tricher, à faire des tours de force, à se divertir les yeux et la main. Plus les limites où on l'enferme sont étroites, plus il a de menues trouvailles, s'ingéniant à tracer mille sillons nouveaux dans le petit champ qu'on lui a laissé.

Aussi, malgré l'insuffisance logique des théories, l'excès des règles, et les entraves qui en résultaient pour la liberté de leur vision, les Japonais ont-ils créé une peinture pleine de vie et de vérité, peut-être plus imprégnée que toute autre du sentiment de la nature. Au premier abord,

ils se ressemblent tous, ayant tous un ensemble de traditions communes ; mais, en réalité, chacun diffère de l'autre par une foule de traits de détail, suivant l'école où il appartient et sa façon particulière de voir le monde extérieur.

Et quelques-uns d'entre eux, les maîtres, ceux qui sont le mieux parvenus à développer leur génie personnel dans les bornes des traditions, ceux-là méritent de prendre place dans l'histoire de l'art à côté de nos maîtres à nous. Il leur a manqué les qualités supérieures de l'esprit, tout cet élément intellectuel, qui donne tant de prix aux œuvres de Léonard, de Michel-Ange, de Poussin ; mais combien trouvera-t-on de peintres européens, ceux-là exceptés, à qui cet élément intellectuel ait été bien profitable ? Il leur a manqué aussi le génie créateur qui invente les styles ; mais ils ont eu le mérite d'imprégner d'une vie nouvelle les styles qu'on leur avait enseignés. Toutes les qualités de vision et d'exécution qui font les grands peintres classiques, ces maîtres japonais les ont possédées à un degré égal. Ils nous ont laissé du monde une image personnelle, vivante, variée. Ils ont eu, pour les guider, des principes qui nous sont étrangers ; mais leurs yeux n'étaient pas si différents des nôtres qu'il nous soit impossible de recréer les visions qu'ils nous ont si honnêtement traduites. Ils ont compris comme nous la pureté des lignes, l'harmonie des couleurs, les secrets du mouvement. Le dernier élève de nos collèges s'entend mieux qu'ils ne faisaient à tout ce qui est scientifique dans la peinture, l'anatomie, le clair-obscur, la perspective ;

mais c'est à peine si les plus grands de nos peintres les égalent pour saisir la fugitive impression d'un moment, pour varier à l'infini les détails d'une composition, pour mettre au service de leurs yeux une main sûre et leste. Ajoutons que, autant que les plus grands d'entre nous, ces maîtres japonais, les Meïcho, les Motonobou, les Itchó et les Hokousaï, ont animé leurs figures d'expressions vivantes et concilié dans leurs paysages la vérité avec le sentiment. L'amour de la nature était si fort dans leurs âmes qu'il y faisait naître une adorable musique ; leurs peintures sont ce que devaient être, suivant un de leurs philosophes, tous les tableaux japonais : « des poèmes de forme et de couleur ». Certes, ces maîtres sont des exceptions, et il ne faut pas moins que tout leur génie pour donner du prix à un art si empêtré dans les traditions. Mais leur génie est l'épanouissement suprême du génie de la race ; c'est par eux que s'est le plus complètement exprimée l'âme du Japon.

Peut-être même l'absence de l'élément intellectuel supérieur, tout en rabaissant la portée de leur peinture, a-t-elle contribué à la revêtir d'un caractère particulier de douce et naïve sérénité. Comprendre le monde, c'est risquer de le trouver moins bon et moins beau ; ce malheur a toujours été épargné aux peintres japonais. Leur âme est restée jusqu'au bout tranquille comme une âme d'enfant, et leurs œuvres ont été le reflet de l'innocente simplicité de leur vie.

Vie charmante, la mieux faite de toutes pour rendre facile le travail ; nous en avons l'image

dans une foule de gravures ou de dessins où les vieux maîtres se sont représentés vaquant aux détails de leurs occupations journalières.

Que l'on se figure, par exemple, l'heureuse carrière d'un peintre japonais du XVIIIe siècle ! Enfant, il est l'orgueil de sa maison, traité par ses parents comme un petit dieu. A trois ans, il devient homme, revêt l'*obi*, se promène gravement par les rues de la ville, avec sa petite tête rasée, où on a laissé seulement quelques touffes de cheveux. Il a pour s'amuser les jouets les plus gracieux, des poupées qu'il costume à son gré, de petits moulins dont l'eau fait tourner la roue. Après un séjour à l'école, où il a appris à lire, à écrire, à réciter les noms des grands capitaines, il entre, à quinze ans, dans l'atelier d'un peintre. Son maître l'instruit à bien s'asseoir par terre devant le papier ou la soie, à tenir le long pinceau très loin du bout, entre le pouce et le médium, en laissant libres le coude et l'épaule, à tracer d'abord à l'encre de Chine les contours de la figure, puis à disposer les couleurs, employant pour chacune un pinceau spécial. Bientôt le jeune homme connaît les dix styles du dessin, correspondant aux dix styles de l'écriture ; car c'est de l'écriture qu'est sorti le dessin, et le peintre ne peut pas manquer d'être un bon calligraphe. Il sait les procédés spéciaux qui conviennent aux divers genres de peinture ; car on ne peint pas de la même façon, ni dans le même esprit, le *kakémono*, qui se déroule de haut en bas et décore dans les maisons japonaises le recoin d'honneur, le *makimono*, qui se déroule en largeur comme un rouleau d'étoffe, le

paravent, l'écran, l'éventail, le feuillet d'album [1].

Mais en même temps qu'il l'exerce aux mille artifices du métier, son maître l'habitue à aimer son art, et à lui trouver une matière dans l'étude de la nature. Après lui avoir fait décalquer, copier ses propres dessins, puis des œuvres fameuses du passé, il le force à peindre de souvenir un bambou, un oiseau, une figure, puis à représenter avec l'expression qui sied un héros légendaire ou un paysage fantastique.

Le jeune peintre a vingt ans : il achète une petite maison, met un soin infini à l'orner, à la tenir en ordre. Des voisins lui commandent des kakémonos ; et il travaille assidûment, appliquant de son mieux les leçons qu'il a apprises. Mais sitôt qu'il a fini son ouvrage, le voilà qui s'en va, le bâton à la main et le sac au dos, sans autre idée que de jouir de la beauté du ciel, de nourrir ses yeux de couleurs brillantes. Il rôde dans la campagne, s'arrêtant pour causer avec les paysans qu'il rencontre, offrant, en échange d'un repas ou d'un gîte, l'esquisse de ce qu'il vient de voir. Rentré en ville, il stationne devant les tréteaux des lutteurs, écoute les boniments des saltimbanques, rit et s'amuse comme un enfant. Il s'installe, le soir, dans une maison de thé du Yoshivara, en compagnie d'aimables filles qui dansent et chantent à la lueur des lampes, la gorge peinte en blanc, les lèvres dorées, les cheveux parsemés de grosses épingles d'écaille. Il est tout à la sensation présente, libre de soucis et d'inquiétudes. Les choses

1. Sur les usages pratiques de ces diverses formes de peintures, voir le livre de M. Morse, *Japanese Homes* (Boston, 1886).

qu'il voit se gravent sans effort dans ses yeux. Il revient chez lui, déboucle son sac, étend sur le sol une feuille de papier; son esprit est plein d'images, et sa main docile à tout reproduire.

Peu à peu les commandes se multiplient. Le jeune peintre devient un homme connu; il se marie, reçoit quelques élèves. Sa vie reste ce qu'elle était, tranquille et douce, avec mille petits incidents pour en divertir la monotonie. Parfois c'est un poète qui vient lui rendre visite, et qui consent à écrire lui-même, au haut d'un kakémono, quelques vers qu'il improvise. D'autres fois ce sont des voisins riches qui l'invitent à prendre le thé ; notre homme arrive tout paré, apportant avec lui un *sourimono*, une petite image qu'il a soigneusement dessinée et gravée pour la circonstance.

Il y a dix ans que le peintre est sorti de l'atelier de son maître. Il n'a pas cessé d'appliquer ses précieuses leçons et de reproduire la nature comme il a été instruit à la voir. Mais cette nature, il l'aime, il ne se lasse pas de la regarder, braquant à toute heure sur le monde ses petits yeux pénétrants et naïfs. Et voilà que, sous l'effet de cette incessante curiosité, sa manière se modifie, devient toute à lui. Il ne songe qu'à imiter les maîtres et à satisfaire sa clientèle; et voilà que, sans désobéir aux règles et aux traditions de l'école, il anime d'une vie propre les objets qu'il peint. Il donne aux formes féminines un élancement plus gracieux, une expression plus lascive, ou bien il découvre des alliances de tons qui avaient échappé à ses prédécesseurs.

Sa gloire se répand : de toute la contrée lui viennent de nouveaux élèves ; quelques-uns veulent être peintres, comme lui, d'autres sont des laqueurs, ou des graveurs de sabres, ou des céramistes. La peinture n'est-elle pas l'art fondamental, d'où dérivent tous les autres? Et la fortune s'installe dans l'atelier du peintre; une fortune toujours modique, égale à celle que peut espérer tout autre bon artisan; mais n'est-ce pas l'idéal du peintre japonais, d'être « supérieur en considération, égal en fortune », aux autres hommes de sa caste sociale?

Aussi la gloire ni la fortune ne peuvent-elles altérer sa manière de vivre. Il continue à demeurer dans sa petite maison, à faire des esquisses et des dessins pour les graveurs, à errer par les villes et par les campagnes. Il reste toujours un enfant. Il s'amuse de tout, il évite de rien approfondir ; il se plaît aux farces innocentes, aux trompe-l'œil cocasses, aux tours de force et de malice. Lui qui, lorsqu'il travaille sérieusement, est tout au respect de son art, il aime à étonner par sa seule habileté les étrangers qui viennent l'admirer. Après les avoir salués, il s'assied devant son papier, reste deux minutes à songer, puis pique légèrement, comme au hasard, quatre ou cinq petits points ; d'un pinceau trempé dans l'encre de Chine, il barbouille ensuite le centre du papier, et, d'un autre pinceau plus fin, il marque deux ou trois traits ; il pique de nouveau quelques points, relève le tout de deux touches de couleur : en dix minutes il a dessiné et peint sur le papier un coq et une poule, picorant sous un arbre. Et il se retourne

vers ses visiteurs, la face éclairée d'un bon rire.

Ainsi s'écoule cette calme existence, tous les jours égayée de quelque distraction nouvelle. Plus tranquille et plus remplie que celle des peintres européens, elle est aussi plus longue : presque tous les peintres japonais sont morts très vieux, bien au-delà de soixante ans. Peut-être doivent-ils ce bonheur à la sobriété de leur régime, uniquement composé de poissons et de légumes : mais peut-être aussi ont-ils été recommandés au dieu de la longévité, Djion Rodjin, par celui de ses frères qu'ils ont toujours peint le plus volontiers, ce digne vieillard chauve et pansu, le dieu au sac, Hoteï, patron des enfants !

III

LES PRIMITIFS

L'ÉCOLE DE TOSA ET L'ÉCOLE DE KANO

En 1882, un amateur japonais avait apporté à Paris, et exposé à la rue de Sèze, un kakémono du plus ancien des peintres de son pays, Kosé no Kanaoka. Cette vénérable peinture datait de la seconde moitié du IXe siècle. Elle représentait Dzijo, le dieu de la bienfaisance, assis, ayant à ses pieds une fleur de lotus. Le digne homme qui l'avait amenée de Yédo espérait la faire admettre au Louvre; et bien qu'elle eût risqué de se trou-

ver peu à l'aise dans notre musée, nous regrettons aujourd'hui de ne l'y pas voir. C'était une œuvre d'un art manifestement primitif, avec une rāideur d'attitudes et une gaucherie de dessin qui rappelaient beaucoup les vieilles détrempes byzantines ; mais s'il avait l'inexpérience technique des maîtres primitifs, Kanaoka avait aussi leur vif sentiment de l'expression religieuse. La vigoureuse harmonie des tons, la noblesse des formes, la pureté sereine des traits du visage, tout concourait à la grandeur de l'ensemble dans cette immobile figure aux yeux à demi fermés.

Un art déjà si remarquable ne pouvait s'être créé de toutes pièces. Dès le IIe siècle de notre ère, au dire des légendes, mais en tout cas dès avant le Ve, des artistes coréens s'étaient établis au Japon et y avaient introduit la connaissance de l'ancien art chinois. Sous leur direction, de nombreuses écoles s'étaient formées : l'architecture, la ciselure des métaux, la sculpture sur bois, la broderie avaient pris un développement rapide et n'avaient pas tardé à surpasser en variété et en élégance les modèles chinois dont elles s'inspiraient. C'est de Chine aussi, et par l'intermédiaire des Coréens, qu'était venue la peinture ; mais elle aussi paraît s'être vite acclimatée ; et les vieux historiens célèbrent les tableaux de l'apôtre du bouddhisme, Kobo-Daïshi, comme des œuvres déjà tout à fait affranchies de l'imitation des Chinois. Au IXe siècle, les temples et les palais du Japon contenaient une foule de peintures renommées, indigènes et chinoises ; et l'on rapporte que le jeune Kanaoka passa de longues années à

les étudier. Il s'attacha de préférence aux ouvrages du fameux Wu-tao-tze, peintre chinois du siècle précédent, le plus libre et le plus puissant des peintres de son pays. Il apprit de lui à composer pour un effet d'ensemble toutes les parties d'un tableau, à animer les figures sacrées d'expressions appropriées à leur caractère, à concilier les exigences de la vérité artistique avec celles de la foi religieuse : la comparaison de son *Dzijo* avec un grand *Nirvanâ* de Wu-tao-tze, conservé aujourd'hui dans un temple de Kioto, permet d'apprécier l'incontestable supériorité du peintre japonais sur le peintre chinois. Mais Wu-tao-tze n'a pas fait seulement des tableaux religieux : les albums japonais nous ont transmis les copies de ses portraits, de ses figures d'animaux, de ses paysages, toutes œuvres où il paraît avoir mis autant de hardiesse et de vigueur réaliste qu'il a mis de noble réserve et d'expression idéale dans les personnages de son *Nirvanâ*. Comme lui, Kanaoka a traité de nombreux sujets profanes : il a peint les portraits des grands sages et des grands poètes ; son talent de paysagiste est resté légendaire, et c'est lui qui a dessiné, dans un temple de Ninnaï, des chevaux d'une vie si intense qu'ils s'échappaient de leur cadre aux heures de la nuit, et ravageaient d'un galop furieux les campagnes voisines. Rien de tous ces ouvrages, malheureusement, ne nous a été conservé : l'ennemi séculaire des temples japonais, le feu, a réduit à fort peu de chose l'héritage effectif du grand Kanaoka.

Nous ne connaissons guère mieux l'œuvre de ses successeurs jusqu'au XIVe siècle. Tout porte à

croire seulement que les traditions de l'art bouddhiste chinois se sont maintenues sans grande originalité, que la plupart des peintres ont été des prêtres ou des moines, et que la première ferveur du sentiment religieux n'a pas tardé à être remplacée par un étroit formalisme scolastique. Mais de même qu'en Italie la vieille peinture religieuse, avant de céder la place à l'art réaliste des successeurs de Masaccio, avait incarné dans l'œuvre de Fra Angelico ses tendances mystiques et idéalistes, de même la vieille peinture religieuse du Japon, au moment où on la croyait morte, se réveilla, et réalisa dans les œuvres du poète Cho-Densu, ou Meïcho, son idéal ancien de pure et naïve beauté. Aussi bien Cho-Densu offre-t-il plus d'un trait de ressemblance avec le bienheureux maître de Fiesole dont il fut le contemporain. C'était un homme d'une dévotion profonde, étranger à toutes les passions temporelles, si peu enclin aux plaisirs de la gloire que ses supérieurs durent le forcer à mettre sa signature sur les tableaux qu'il peignait. M. Anderson et M. Fenollosa, qui ont vu ses tableaux au Japon, le placent au premier rang des peintres japonais; du moins il est, à coup sûr, avec Kanaoka, le plus religieux, celui qui a le mieux su donner à ses figures des expressions surnaturelles. Son dessin est encore peu correct; mais l'ampleur de sa composition, la sûreté de son coup de pinceau, l'éclat et l'harmonie de ses couleurs, la grandeur des sentiments qu'il a traduits, toutes ces qualités, dont la trace se retrouve dans une belle peinture du *British Museum*, suffisent à justifier l'admiration des cri-

tiques. Cho-Densu, d'ailleurs, paraît n'avoir jamais cherché qu'une vérité idéale : il est le seul des grands peintres japonais dont les légendes ne vantent point l'adresse à tromper les yeux. Moins heureux que Fra Angelico, il n'a pas eu un Benozzo Gozzoli pour continuer son œuvre : à sa mort, en 1427, la peinture religieuse est retombée aux mains de moines routiniers, tandis que se développait, en dehors des couvents, l'art tout profane de l'école de Tosa.

En 1050, un noble de la cour, Motomitsou, fonda une école nationale de peinture, le *Yamato*, qui délaissa les sujets religieux et prétendit affranchir l'art japonais de toutes les influences étrangères. Deux cents ans plus tard, l'école Yamato était devenue assez importante pour se substituer à l'ancienne Académie impériale, et c'est elle qui, sous le nom d'école de Tosa, a gardé le monopole de l'enseignement artistique officiel jusqu'à la Renaissance du XVe siècle. Au-delà même de cette époque, et jusqu'aux premières années de notre siècle, elle a maintenu son indépendance et ses traditions.

Il nous est malheureusement impossible d'apprécier la véritable valeur artistique de cette école célèbre : seule à peu près de toutes les écoles japonaises, elle n'est représentée dans les collections européennes que d'une façon très imparfaite. Les chefs-d'œuvre des trois premiers siècles, ceux qui lui ont valu l'admiration des critiques, restent pour la plupart conservés dans les palais du Japon. Jusqu'à quel point ce sont, comme on

le prétend, des œuvres originales et personnelles, pleines de vie, de mouvement, et de variété, c'est ce que nous ne saurions décider. Mais, si nous en jugeons d'après les rares spécimens qu'il nous a été donné de voir, l'importance de l'école de Tosa nous paraît avoir été de courte durée. Par la force et l'abondance de ses traditions, par la singularité même de sa manière, cette école a de bonne heure entravé, plus que toute autre, le libre développement de la personnalité. Si l'on excepte Mitsounobou (mort en 1543), qui a été un réaliste d'une franchise et d'une science extraordinaires, les peintres de l'école de Tosa, depuis le xve siècle, se sont tous bornés à exploiter avec plus ou moins de délicatesse les procédés et les sujets de leurs prédécesseurs. Aucun d'eux, pas même le célèbre Mitsuoki, mort en 1691, ne nous donne l'impression d'un génie original capable de concentrer, dans les limites des règles, une vie et une beauté particulières.

Ajoutons que le style même de l'école de Tosa n'est guère pour nous séduire. Les peintres de Tosa ont été, il est vrai, jusqu'au xviiie siècle, les seuls coloristes de l'art japonais ; mais leur coloris, avec ses tons gouachés et son placage de feuilles d'or, reste toujours brillant et sec, monotone, artificiel, à peine égal à celui des miniatures persanes, dont M. Gonse le croit imité. Dans le dessin, un souci exagéré du détail, un maniérisme banal, un tel dédain de la beauté et de l'expression que les figures nous apparaissent tantôt comme de vilaines caricatures grimaçantes, tantôt comme des masques inanimés. Nulle science de

l'anatomie ni de la perspective ; et, en revanche, un abus d'artifices enfantins, comme celui qui consiste à supprimer le toit des maisons pour en montrer l'intérieur. En somme, l'école de Tosa nous semble n'avoir été rien de plus qu'une école d'honnêtes artisans, et c'est ce qui explique la grande influence qu'elle a toujours eue sur les arts industriels. Il faut même reconnaître que, au point de vue décoratif, ses makimonos et ses paravents sont d'un effet très agréable. Mais la peinture japonaise peut prétendre à une autre valeur que celle d'un art de pure décoration, et c'est en dehors de l'école de Tosa qu'il faut chercher les monuments de sa grandeur artistique.

Nous croirions volontiers que la célébrité qu'ont gardée au Japon les peintures de l'école de Tosa tient surtout à la nature de leurs sujets. Elles représentent le plus souvent, avec mille détails instructifs, les épisodes fameux de la vie des sages, des héros, des prêtres du Japon, les scènes des légendes et des romans, ou encore des danses, des fêtes, des cérémonies de la cour impériale.

L'école de Tosa détenait déjà depuis trois siècles l'enseignement de la peinture au Japon lorsqu'elle vit se dresser devant elle une rivale, destinée à la surpasser bientôt en renommée aussi bien qu'en mérite artistique. Cette école eut pour promoteur un prêtre de la fin du XIVe siècle, Josetsou : c'est dans l'atelier de Josetsou que se sont formés trois artistes éminents, Shiouboun, Sesshiu et Kano Masanobou ; et, comme chacun de ces trois peintres a produit à son tour des élèves célèbres, il y a eu,

au XVe siècle, en face de l'école de Tosa, trois écoles distinctes, l'école de Shiouboun ou école chinoise, l'école de Sesshiu, et l'école de Kano. Mais, si les trois chefs de ces écoles différaient l'un de l'autre par la nature de leur talent, il avaient adopté des manières pareilles, le même ordre de sujets, les mêmes principes généraux, de sorte que l'on peut confondre leurs trois écoles dans une seule, celle de Kano. L'école de Shiouboun et celle de Sesshiu, en effet, n'ont duré que peu de temps, tandis que l'école de Kano est vite devenue et restée jusqu'à nos jours la rivale de l'école de Tosa, la seconde des deux grandes académies nationales.

Le principe commun à tous ces artistes est le respect superstitieux de l'art chinois, et, en général, de la Chine. Voilà, semble-t-il, un point de départ fâcheux pour une école nationale japonaise, et c'est ce que les ennemis de l'école de Kano n'ont pas manqué de lui reprocher. « N'est-il pas honteux, écrivait, au XVIIIe siècle, le fameux peintre-graveur Soukenobou, d'adorer un pays étranger et de mépriser le sien propre? » Mais la vérité est que l'adoration de la Chine n'a pas empêché les élèves de Josetsou de créer un art tout japonais. L'un d'eux, Sesshiu, est allé en Chine : plein d'un zèle pieux, il a cherché un professeur parmi les artistes les plus renommés; et son biographe nous raconte que, dégoûté de leur enseignement, il s'est bientôt résolu à ne demander des leçons qu'aux montagnes, aux rivières, et aux arbres du pays. C'est uniquement aux montagnes, aux rivières et aux arbres du petit royaume de leur fantaisie

que les contemporains et les successeurs de Sesshiu ont demandé des leçons. Leur âme, incapable d'abstraction, avait besoin de donner un nom à son idéal et de s'appuyer, dans son développement, sur un ensemble de règles très précises ; elle a donné à son idéal le nom de la Chine, et dans l'art de la Chine elle est allée se choisir des règles, pour les accommoder ensuite au gré de ses moyens. C'est ainsi que la Chine a été pour ces peintres le prétexte d'une idéalisation de l'art, idéalisation proportionnée aux aptitudes du génie japonais, c'est-à-dire toujours concrète et assez proche de terre, mais qui se retrouve aussi bien dans les sujets que dans le style et les procédés de l'école.

Les sujets préférés sont les portraits de personnages légendaires, les paysages romantiques soi-disant chinois, mais surtout les animaux et les plantes. Seulement les animaux et les plantes représentés dans l'école de Kano sont toujours ceux et celles qui offraient aux Japonais un sens de symboles ou d'emblêmes, ce qui permettait aux peintres de mettre à profit leur sens d'observation, sans avoir à étudier de trop près la réalité naturelle.

Au point de vue de l'exécution, on peut dire que toute l'école de Kano a employé tour à tour deux styles : l'un, quasi graphique ou impressionniste, mettant son prix dans la rapidité de l'esquisse et la simplicité des moyens ; l'autre, plus savant, et de portée plus décorative, soucieux avant tout de la finesse du dessin et de la minutie du rendu. Dans l'un et l'autre de ces styles, d'ailleurs, se retrouvent les mêmes principes : une

subordination constante de la couleur au dessin, de l'exactitude à l'effet extérieur, du mouvement à l'expression.

Nous ne pouvons guère insister davantage sur les traits généraux de cet art, qui est, dans l'histoire de la peinture japonaise, l'équivalent de ce qu'est dans l'histoire de la peinture italienne, l'art classique du XVIe siècle. C'est dans les œuvres de l'école de Kano que le génie japonais a le mieux réalisé la part de perfection formelle dont il était capable. L'école vulgaire a été plus libre et plus variée ; l'école naturaliste a mis dans ses œuvres une vérité plus complète ; mais ni l'une ni l'autre n'ont eu cette belle conscience artistique, ce souci de concilier la nature et l'idéal.

C'est encore dans l'école de Kano que l'on pourrait faire voir de la façon la plus intéressante comment les peintres japonais ont su garder distincte toute leur personnalité en représentant les mêmes sujets et en obéissant aux mêmes principes. Les exemple de Soami et de son frère Ghéami, de Shiugetsou et de Sessou, de Jasounobou et de Sanrakou, sont à ce point de vue bien caractéristiques. Mais, au-dessus de tous les autres, il convient de nommer trois peintres, qui nous apparaissent comme les représentants principaux de l'art japonais avant Hokousaï : le vigoureux dessinateur Kano Motonobou, l'impressionniste Tanyu (1601-1674) et son frère Naonobou (1607-1651), un des peintres les plus personnels et les plus délicats du Japon.

L'originalité de ces maîtres s'est surtout révélée dans le paysage. Il n'est pas un peintre de l'école

de Kano qui n'ait eu, dans ce genre, un style à lui, et qui n'ait laissé quelques œuvres d'un charme infini. Sous prétexte de représenter les sites chinois, ils ont vraiment créé une nature spéciale, pleine d'émotion et de poésie. En quelques coups de pinceau, ils ont su nous rendre le calme des soirs d'été, le sommeil des plaines sous la neige, la douce mélancolie des brouillards estompant les collines; et, pour voir traduit d'une aussi mystérieuse façon l'élément romantique des spectacles naturels, il faut aller jusqu'aux Chintreuil et aux Corot, aux plus suggestifs poètes du paysage contemporain.

IV

L'ÉCOLE VULGAIRE — HOKOUSAÏ

Tous les peintres japonais du XVIe et du XVIIe siècle appartenaient de près ou de loin à l'une des deux grandes écoles rivales de Tosa et de Kano; quelques-uns seulement semblent avoir cherché à prendre un moyen terme entre les deux manières et à concilier la pureté classique du dessin de Kano avec la richesse du coloris de Tosa. C'est ainsi que, au XVIIe siècle, M. Gonse cite parmi les indépendants un élève de Kano et un élève de Tosa, Shokouado, auteur d'esquisses d'un impressionnisme violent et bizarre, et le célèbre Sotatsou, un des plus

grands coloristes japonais. Mais ce n'est qu'à partir de la fin du XVIIe siècle que se sont formées d'autres écoles, pleinement affranchies des traditions de Tosa comme de celles de Kano.

Le chef de l'une d'elles, Korin, était-il l'élève de Kano Jasounobou, comme le prétend l'école de Kano, ou de Tosa Hirozumi, comme le veulent les partisans de Tosa, ou, comme on l'a dit encore, du peintre laqueur Koëtsu? M. Gonse, qui a fait de Korin une étude très particulière, tendrait à admettre qu'il a reçu tour à tour les enseignements les plus divers; mais on peut affirmer que, avec l'étude des esquisses frustes et étranges de Shokouado, ce sont les leçons d'un maître laqueur qui ont dû contribuer le plus fortement à la formation du style de Korin, style tout décoratif, procédant par larges oppositions et visant toujours à la puissance du relief. Ajoutons, cependant, que la part des influences étrangères n'a jamais pu être bien vive sur un talent aussi franchement personnel, aussi décidé à ne tenir aucun compte des tendances contemporaines. C'est par cette individualité que Korin s'est imposé à l'admiration des critiques japonais et européens. Nulle trace chez lui de traditions subies, de règles observées; ce qu'il peut imaginer de plus saisissant, il le traduit aussitôt, servi par une incomparable sûreté de main, sans s'inquiéter jamais ni de la vraisemblance ni de la justesse des effets. A ce point de vue, il est le plus intransigeant des impressionnistes, et ses élèves, son frère le céramiste Kenzan, son admirateur enthousiaste Hoïtsu, n'ont pu que tempérer en les imitant les audaces de son style. Pourquoi donc

m'est-il impossible de partager l'admiration des connaisseurs pour la peinture de cet homme singulier? Peut-être y sens-je trop peu l'impression de la nature, trop peu aussi la recherche de l'élégance et de la pureté idéales. L'œuvre de Korin est l'œuvre d'un laqueur qui n'a de souci que pour l'effet décoratif, et renverse, pour y parvenir, tous les obstacles qu'il rencontre. Ses figures d'hommes et d'animaux manquent d'expression; son coloris, avec ses audaces, n'atteint jamais à la savante harmonie de ceux de Mitsounobou et de Sotatsou. Son nom mérite d'être joint à ceux des génies excentriques qui, par l'excès même de leur personnalité native, deviennent incapables de s'astreindre à mettre en pleine valeur ce qui est en eux de puissant et d'éternel.

Nous reprocherions, au contraire, son défaut de personnalité à une autre école non moins fameuse, l'école naturaliste ou *Shijo*, fondée vers 1750 par Okio, et représentée après lui par Tessan, Sosen, Keiboun et Hoyen. Esprit radical et soucieux de vérité, Okio se sépara de l'école de Kano, résolut de peindre directement les objets d'après nature, sans essayer de les embellir. Il a d'ailleurs été presque exclusivement un peintre de fleurs et d'animaux. Il n'a employé le paysage que pour décorer le fond de ses compositions, et la peinture de figures ne paraît pas lui avoir beaucoup réussi non plus qu'à ses successeurs. Il a laissé une grande quantité de peintures où le réalisme est en effet poussé plus loin que dans les œuvres de l'école de Kano : ses grues, ses poissons, ses petits chiens, les biches et les singes de Sosen,

sont en outre des œuvres d'une délicatesse charmante, avec l'aisance gracieuse de leur dessin, le naturel de leurs attitudes, l'harmonieuse légèreté de leur coloris, où ne figurent plus l'or et les tonalités brutales de l'école de Tosa. Mais le naturalisme de l'école Shijo n'en est pas moins très superficiel, et, sous les délicieux détails de la forme, jamais les élèves d'Okio n'ont su rendre comme les grands Kano la vie intime, le caractère profond des sujets représentés. Si Korin nous apparaît comme un simple décorateur, nous voyons dans les peintres de l'école Shijo quelque chose comme d'ingénieux photographes, habiles à varier les poses de leurs modèles, et à rendre dans tous leurs détails leur apparence extérieure.

A mesure que l'on avance dans l'étude de la peinture japonaise, on est frappé davantage de la ressemblance qu'offrent ses évolutions avec celles de notre peinture. Aussi bien il me paraît que la peinture japonaise et la peinture européenne ont eu de tout temps des conceptions de l'art à peu près pareilles : avec des tempéraments différents et par des voies différentes, ce sont les mêmes buts qu'elles se sont proposés. Comme en Europe, l'art primitif a été au Japon un art religieux et expressif ; comme en Europe, le xve siècle y a été une ère de renaissance, et d'une renaissance dont les auteurs ont créé un style nouveau en croyant imiter des modèles classiques. Au xviie siècle, la glorieuse époque de Genroku fut pour le Japon un siècle de Louis XIV : les peintres continuaient les traditions de la Renaissance, mais avec un souci croissant de la noblesse et de la

perfection. Et si l'on veut comprendre l'histoire de la peinture japonaise du XVIIIe siècle, on ne peut s'empêcher de la comparer avec l'histoire de la peinture française à la même époque. L'idéal classique du siècle précédent se dédouble et produit deux courants opposés, dont l'un va à une imitation plus directe de la nature, tandis que l'autre tend à l'élargissement de la libre fantaisie. A l'école Shijo, malheureusement, il a manqué un Chardin; et l'école vulgaire ou *Ukiyo-yé* n'a trouvé son Watteau qu'après un siècle de durée. Mais les peintres qui ont précédé l'avènement du génie d'Hokousaï, les Soukénobou, les Shunsho et les Outamaro, nous ne saurions mieux caractériser à la fois le degré de leur valeur artistique, et en quoi ils se ressemblent, et en quoi ils diffèrent, qu'en les comparant aux Lancret, aux Boucher, aux Eisen et aux Fragonard. Ajoutons que, pour eux, comme pour ces maîtres français du siècle dernier, la gravure a été une forme inséparable de la peinture, le grand moyen de propagation de leurs œuvres, et que leur manière de peindre s'en est ressentie.

Le premier représentant de l'école vulgaire était un élève de Tosa, Mataheï, qui vivait dans les premières années du XVIIe siècle. C'est lui qui a essayé le premier de représenter ces sujets que ses prédécesseurs jugeaient indignes de l'art, les scènes de la vie familière, les divertissements de la foule, le jeu des acteurs, les toilettes des courtisanes, les mille spectacles quotidiens de la rue. Mais l'école vulgaire ne s'est réellement constituée en dehors des autres écoles que dans les der-

nières années du XVIIIe siècle et sous l'influence de deux hommes remarquables, Moronobou et Itcho, qui ont su créer une manière nouvelle pour traduire les sujets nouveaux.

De ces deux hommes, Itcho a été, à beaucoup près, le plus original et le plus puissant. Il avait étudié dans l'atelier de Tanyu; mais sa nature indocile et fantasque s'était réveillée de bonne heure, et ses maîtres avaient dû le chasser de l'école. Alors il s'en alla rôder par les campagnes, vivant dans la société des mendiants et des saltimbanques, jusqu'à ce qu'enfin l'empereur le chassât du Japon, pour le punir d'avoir représenté sa maîtresse favorite au milieu des courtisanes du Yoshivara. L'œuvre d'Itcho, malheureusement, ne nous est guère connue que par des reproductions gravées; mais ces gravures suffisent pour nous donner l'idée des qualités toutes nouvelles qu'il a introduites dans l'art de son pays. Lui aussi paraît avoir voulu reprendre les traditions d'une école ancienne, l'école de Toba, qui, au XIIIe siècle, avait produit d'innombrables dessins comiques et fantastiques, d'un mouvement forcené. Comme les Toba, Itcho a déployé une verve caricaturale prodigieuse ; mieux qu'eux il a su rendre les secrets du mouvement; et il a été, de plus, un véritable artiste, savant, varié, épris de la vérité et de l'expression.

Son contemporain Moronobou était un homme d'un talent plus concentré, observateur infatigable de la vie réelle, très préoccupé de concilier la justesse de la représentation avec la noblesse et la mesure qui conviennent aux œuvres d'art. Ses

livres illustrés, les premiers du genre, et quelques-uns de ses kakémonos présentent d'admirables qualités de composition et de dessin. Mais, par cela même qu'il n'osait encore se séparer des vieilles traditions, il a mis dans ses œuvres une réserve toute classique, qui va disparaître de plus en plus chez ses successeurs.

Ceux-ci, ce sont tous ces maîtres que la gravure nous a rendus familiers, et qui incarnent, pour la plupart d'entre nous, la peinture japonaise. Les nommer tous serait impossible, et cependant chacun a eu, pour le distinguer des autres, sa petite part d'originalité. Leurs œuvres, peintes ou gravées, séduisent au premier abord par une variété de sujets et d'attitudes que l'on chercherait vainement dans les ouvrages des autres écoles. Plusieurs ont créé des types vraiment délicieux, soit qu'ils aient peint, comme Soukénobou, de douces jeunes femmes au visage rond et jovial, ou, comme Harounobou, d'élégantes beautés parées de costumes somptueux, ou bien encore, comme le séduisant Outamaro, de longues figures d'une grâce onduleuse et provocante. D'autres ont été des coloristes remarquables, notamment les Torii, Kiyonaga le paysagiste, Toyokouni, et ce Shunsho que les Japonais mettent à l'égal des plus grands de leurs peintres. Mais le talent de ces hommes n'empêche pas l'école vulgaire, dans son ensemble, de mériter en partie le dédain que lui témoignent encore aujourd'hui les connaisseurs de son pays. Les peintures et les gravures de l'*Ukiyo-yé* ne sont jamais que des improvisations; il leur manque ce qui fait la beauté des œuvres de Kano, la mesure

HOKOUSAÏ

LA DÉESSE

(Frontispice des *Cent Vues du Fousi Yama.*)

dans la fantaisie ; il leur manque aussi, et cela est plus grave, la justesse d'observation et la profondeur d'expression. Leurs courtisanes, sujet préféré des peintres de l'école, sont trop souvent de gentilles poupées, ou simplement des patrons sur lesquels se drapent de chatoyantes étoffes. Lorsque l'expression n'est pas absente de leurs œuvres, les peintres de l'école vulgaire l'exagèrent, la déforment jusqu'à la caricature. On sent que, pour la plupart, la peinture est devenue un métier tout manuel, comme elle le devient aujourd'hui pour beaucoup de nos peintres. Que l'on voie réunies, dans une salle, un millier de gravures de l'école vulgaire : on ne pourra s'empêcher de trouver fatigant cet art, qui paraît si exquis et flatte les yeux d'un plaisir si délicat lorsqu'on se borne à en regarder quelques spécimens.

Ce n'est pas qu'il faille dédaigner la portée artistique de l'école vulgaire : elle a été plus féconde que les autres écoles, et peut-être plus riche en talents personnels. Mais elle nous paraît exactement au même rang dans l'histoire de la peinture japonaise, que l'école des successeurs de Watteau dans l'histoire de la peinture française. Elle a été brillante et variée ; mais ceux qui l'aiment le plus sincèrement ne peuvent s'empêcher de la considérer comme d'un art inférieur, et ainsi elle expie son insouciance de l'observation patiente, et la médiocrité de son idéal.

Le principal mérite de l'école vulgaire est d'avoir produit Hokousaï (1760-1849) ; encore Hokousaï est-il sorti de l'école vulgaire à peu près comme Rubens de l'école italo-flamande des Floris et

des Venius. Le maître dont il relève directement est Itcho, dont il a retrouvé le dessin mouvementé et expressif, et la profonde gaîté. Mais, en outre de ce qu'il doit à Itcho, toutes les qualités de ses grands prédécesseurs de toutes les écoles semblent s'être concentrées dans son fécond génie. Ses *sourimonos* et quelques-unes de ses gravures en couleur mélangent la grâce féminine de Soukénobou avec la sensualité hautaine d'Outamaro ; il sait peindre un coq, un chat, un cheval, avec plus de vie que ne l'ont su Naonobou, Okio ni Sosen ; ses paysages ont la réalité et la poésie de ceux des Kano ; la hardiesse de ses trouvailles aurait effaré le hardi Korin. La profondeur de sentiment des peintres primitifs renaît avec lui. Que l'on se rappelle seulement l'inquiétante figure de déesse qui ouvre le premier volume des *Cent vues du Fouji*, ou, deux pages plus loin, la figure sereine du vieillard bouddhiste, qui jadis, exilé du Japon, était venu tous les jours, marchant sur les eaux, revoir la montagne sacrée. Et tous ces styles, qu'il a résumés et conciliés, il les a tous vivifiés, promus à un degré supérieur de vérité artistique.

La *Mangwa*, recueil d'esquisses en quatorze volumes, et les *Cent Vues du Fouji-Yama*, qui ont popularisé en Europe le nom d'Hokousaï, sont loin de donner une idée complète de son génie ; ses sourimonos et ses petites gravures en couleur témoignent chez lui d'un sentiment extraordinaire de la beauté formelle, de l'élégance des lignes et de l'harmonie des couleurs ; mais rien de tout cela n'égale le charme de ses peintures, de celles surtout où il a représenté de lascives figures de cour-

tisanes, ou les scènes tranquilles de la vie populaire.

Le premier en Europe, M. Gonse a rendu pleine justice à Hokousaï. « Son œuvre, dit-il, est l'encyclopédie de tout un pays : c'est la *Comédie humaine* du Japon ; et si l'on considère en lui les dons généraux, les qualités techniques qui font les maîtres, il peut être placé à côté des artistes les plus éminents de notre race. »

Au contraire, M. Anderson, imitant la sévérité des critiques japonais, croit devoir terminer par de nombreuses réserves le jugement qu'il porte sur lui. Il lui reproche de n'avoir pas mis à profit les occasions qu'il avait d'appliquer la perspective et le clair-obscur de l'art européen ; d'avoir été un artisan ; et d'avoir rabaissé l'idéal des Kano. Mais M. Anderson est forcé d'avouer « qu'il a eu un don prodigieux pour fixer, en quelques lignes rapides, le caractère essentiel d'un sujet » et « qu'il joignait à ce don une vive perception de la beauté de la forme, une fermeté et une sûreté de touche tout à fait sans égales, une habileté mystérieuse pour donner, d'un trait d'encre de Chine, l'impression du relief et de la couleur ». De telles qualités ne suffisent-elles pas pour constituer un maître ?

Oui, Hokousaï est un maître, et il convient de le placer dans la compagnie des peintres les plus glorieux de son pays. Rien ne lui a manqué, ni l'habileté et la science, ni l'invention, ni le sentiment. L'idéal esthétique qu'il a toujours poursuivi n'est peut être pas le plus élevé de tous, mais il en est, à coup sûr le plus efficace : la

création de la vie. « L'auteur a essayé de donner de la vie à tout ce qu'il a peint, » dit l'éditeur de la *Mangwa*. « Si je puis parvenir jusqu'à l'âge de cent dix ans, — écrivait-il lui-même, — soit un point, soit une ligne, tout dans mon œuvre sera vivant. » Comme les maîtres, il a toujours eu un amour profond de la nature et de son art; comme eux, il était toujours mécontent de ses œuvres antérieures. Il écrivait, à soixante-quinze ans : « Vers l'âge de cinquante ans, j'ai publié une infinité de dessins; mais je suis dégoûté de tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans. C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris la forme et la nature vraies des oiseaux, des poissons, des plantes, etc. Écrit par moi, Hokousaï, le vieillard fou de dessin. » Ajoutons que cet homme, d'un cœur naïf et tendre, avait une intelligence remarquable, qu'il a possédé mieux que nul autre la notion des vagues symboles, des mystérieuses relations qui unissent le mouvement à la pensée.

Ce qui nuit à Hokousaï, et qui l'empêchera longtemps encore d'occuper aux yeux du public européen le rang qu'il mérite, c'est précisément la façon confuse et déraisonnable dont s'est faite chez nous la connaissance de l'art japonais. On nous a laissé croire que toutes les formes de l'art avaient au Japon la même valeur, et qu'une peinture ou une gravure y étaient mises au niveau d'un netzuké ou d'une garde de sabre. Dans le fatras d'objets que l'on nous montrait, comment aurions-nous deviné le rôle dominant de la peinture, ou la haute originalité artistique de cinq ou

six de ses maîtres ? Aujourd'hui, ce préjugé est devenu très fort. Il nous semble, malgré tout, que cet art d'Hokousaï est encore du bibelot ; nous sommes séduits, émerveillés ; mais ensuite nous nous trompons sur la qualité de notre plaisir, et nous nous refusons à voir des œuvres d'un art supérieur dans ces images qui nous ont ravis. Il est dans la destinée d'Hokousaï d'être traité après sa mort, par le public européen, comme il l'était de son vivant par les amateurs japonais, qui s'arrachaient ses gravures, mais daignaient à peine les lui payer, en raison sans doute du peu de travail qu'elles lui avaient coûté.

Les œuvres des élèves d'Hokousaï, Hokkeï et Kiosaï, sont encore un saisissant témoignage de la singularité de son génie. Ces habiles ouvriers semblent lui avoir tout pris, ses sujets et sa manière ; et, au point de vue de l'exécution, ils l'ont tous deux égalé : mais il leur a manqué le mystérieux pouvoir créateur qui fait paraître vivantes les plus rapides esquisses de leur maître. L'âme d'Hokousaï, ils n'ont pas su la lui prendre.

Aujourd'hui, la peinture japonaise a cessé d'être un art. Les enfants ont besoin d'être tenus en laisse, et il a fallu toute la contrainte des règles et des traditions pour faire produire à l'âme japonaise la somme de beauté artistique dont elle était capable. Désormais, les règles et les traditions d'autrefois ont perdu toute valeur. Les Japonais ont trouvé dans l'Europe une nouvelle Chine, et, comme, jadis, ils imitaient Wu-tao-tze, c'est maintenant notre peinture européenne qu'ils rêvent d'imiter. Leurs qualités nationales de justesse de

vision et d'obéissance aux leçons des maîtres risquent bien de rester improductives, dans l'exercice d'un art qui vit surtout de science et de liberté. L'art du Japon ne paraît, pas plus que sa civilisation ni ses mœurs, avoir gagné au contact de l'Europe; et nous ne pouvons nous empêcher d'approuver le sage médecin allemand Kæmpfer qui, il y a trois cents ans, suppliait ses compatriotes de laisser les Japonais jouir en paix de leur barbarie.

Il ne semble pas non plus que la connaissance de l'art japonais ait été bien profitable aux artistes européens. Cette connaissance s'est faite d'une manière si incomplète et si déraisonnable que nous n'avons pas même eu l'idée d'emprunter aux Japonais quelques-uns de leurs procédés techniques, par exemple leur façon particulière de préparer l'aquarelle, ou l'usage qu'ils font de l'eau, au lieu de substances grasses, pour la gravure en couleur. Notre impressionnisme a beau prétendre à relever des Japonais, il ne leur doit rien ou à peu près : il est avant tout un impressionnisme savant, s'efforçant d'arriver à un surplus de vérité par un surplus d'artifice et de réflexion. Tout autre est l'impressionnisme des Tanyu, des Shokouado, des Itcho et des Hokousaï, âmes naïves, uniquement soucieuses de traduire à peu de frais leurs simples visions. L'art japonais, d'ailleurs, est un produit trop direct de l'âme japonaise pour que, même mieux connu, il puisse avoir chez nous aucune influence. Sa pratique requiert une ingénuité, une fraîcheur de sensation et une simplicité d'esprit dont les artistes européens sont plus éloignés que

jamais. Nous nous prenons parfois à regretter que nos peintres ne consentent pas, comme faisaient leurs confrères du Japon, à s'enfermer volontairement dans les limites de règles convenues, pour y développer ensuite leurs qualités natives avec plus d'aisance et de sécurité ; mais aussitôt nous voyons combien serait chimérique de vouloir proposer un pareil idéal à une génération qui, de plus en plus fait consister l'originalité dans la recherche de formes nouvelles, et confond le génie avec l'excentricité.

Juillet 1890.

VI

DEUX PEINTRES PRÉRAPHAÉLITES

DANTE-GABRIEL ROSSETTI

M^ps ROSSETTI (MISS SIDDAL)

(Musée de South-Kensington, à Londres.)

I

DANTE-GABRIEL ROSSETTI

I

UNE CORRESPONDANCE DE ROSSETTI

Thomas Carlyle racontait un jour au poète Allingham une entrevue qu'il venait d'avoir avec la reine Victoria, dans le salon du doyen de Westminster : « La reine est entrée dans le salon en glissant », disait-il; « en glissant comme sur des roulettes », se permit d'ajouter son ami; sur quoi Carlyle, l'interrompant d'un air bourru : « Non, pas du tout, Allingham, vous n'y êtes pas le moins du monde ! » Mais, quelques jours après, Allingham l'entendit qui disait à M. Lecky : « La reine est entrée dans le salon en glissant comme sur des roulettes. » Et pas une fois depuis lors il ne manqua d'employer cette formule, pour le récit de son entrevue.

C'était un homme bizarre, et qui se complaisait dans sa bizarrerie. Rencontrant le philosophe Georges Lewes, qui publiait alors une série d'articles sur Auguste Comte : « — Eh bien ! lui

dit-il, et ces articles sur le positivisme, est-ce qu'ils ne vont pas bientôt finir? — Je puis vous assurer qu'ils font une grande impression à Oxford, répliqua Lewes. — Ah! vraiment? Pour ma part, je me garde bien d'y mettre le nez : c'est pour moi du papier perdu. J'ai essayé une fois de savoir ce qui en était de Comte. C'est un de ces hommes qui montent en ballon avec une chandelle allumée, et qui s'imaginent ensuite qu'ils ont vu les étoiles de près. »

Le compliment qu'il fit à Robert Browning, lors de leur première rencontre, vaut aussi la peine d'être rapporté. S'ingéniant à lui dire quelque chose d'agréable : « Ah! lui dit-il, quel étonnant ouvrage que votre poème *l'Anneau et le Livre!* Je ne crois pas qu'on ait jamais écrit rien de plus étonnant. Je l'ai lu et relu d'un bout à l'autre. Comment diable avez-vous trouvé le moyen d'écrire tout un énorme poème sur un fait-divers qui aurait pu se raconter en dix lignes, et qui ne méritait que d'être oublié? »

Mais tout cela n'est rien auprès de la réponse du vieil excentrique à un de ses amis, le peintre-poète William Bell Scott, qui lui avait envoyé un exemplaire de son recueil, les *Poèmes d'un Peintre*. Au lieu de lire, sur le titre du recueil, *Poems by a Painter*, Carlyle y lut, ou fit semblant d'y lire : *Poems by a Printer* (les poèmes d'un imprimeur). Et le voilà qui conseille à cet « imprimeur » de s'occuper désormais de ses caractères, et de laisser les muses en paix. Bell Scott se fâche, et Carlyle lui écrit, en manière d'excuse : « Il est trop certain que j'ai commis une méprise absurde, qui, depuis

deux semaines que je m'en suis aperçu, me cause une émotion mêlée d'étonnement, de remords, et d'une tendance à pleurer et à rire tout ensemble. Ayant lu sur la couverture du volume *Printer* au lieu de *Painter*, j'ai cru avoir affaire à un petit apprenti imprimeur de votre ville, qui employait ses dons supplémentaires, d'ailleurs très remarquables, à l'industrie de la poésie. C'est ainsi que je me suis permis de lui écrire comme j'ai fait, pour lui donner en hâte un avertissement amical. »

J'extrais ces anecdotes, un peu au hasard, d'un gros volume que vient de publier à Londres un érudit anglais, M. G. Birkbeck Hill, sous le titre de *Lettres de Dante Gabriel Rossetti à William Allingham*. Le volume est gros, mais il est tout rempli d'anecdotes, la plupart inédites, et si variées, si amusantes, si typiques presque toujours, qu'on n'a pas un instant d'ennui à les lire. Voici encore, par exemple, comment l'oncle de Robert Browning, « un vieux gentleman de belle mine, aimable et bien mis », appréciait l'œuvre poétique de son célèbre neveu : « J'aime beaucoup Robert, disait-il ; mais je ne sais pas si je goûte la poésie comme on doit la goûter. Je ne puis pas me vanter, en tout cas, de comprendre quoi que ce soit aux vers de mon neveu. Ce que je lui dis toujours, c'est que toute poésie d'un caractère difficile devrait être imprimée sur des pages très larges, avec une grande marge des deux côtés, comme on imprime les documents officiels, en réservant des espaces pour les notes. Ou bien, si Robert tient absolument à publier ses poèmes de la façon ordinaire, pourquoi

ne met-il pas au moins, sur le verso des pages, l'explication de ce qu'il veut dire ? »

Voici un épisode de la carrière de peintre de Dante Gabriel Rossetti. Pour un grand tableau « moderne », *Retrouvée*, auquel il devait, du reste, travailler toute sa vie sans jamais l'achever, Rossetti avait besoin de peindre, d'après nature, un veau blanc. Son maître et ami, le peintre Madox Brown, lui dit un jour que, tout près de la petite maison de campagne qu'il avait louée à Finchley, il y avait une ferme où il avait vu un veau blanc. « Venez le peindre, ajouta-t-il, vous passerez la nuit sur un matelas que nous étendrons dans le salon. » Mais il avait compté sans l'inexpérience et la conscience de Rossetti qui, n'ayant encore jamais peint — ni peut-être même jamais vu — un veau, n'était pas homme à se contenter d'une séance de quelques heures. Longtemps avant que son esquisse fût achevée, le veau qui lui servait de modèle avait cessé d'être un veau : on dut en chercher un autre ; et jusqu'à la fin de l'été Rossetti resta chez Brown, passant les nuits à parler de poésie, et la plus grande partie des journées à dormir sur son matelas, de sorte que ni la femme, ni les enfants de son hôte ne purent jouir, cette année-là, du salon de leur *cottage*.

Veut-on voir maintenant Rossetti professeur de peinture ? Il s'était engagé, sur la demande de Ruskin, à faire un cours par semaine au Collège des Ouvriers, fondé en 1854 par Frédéric Maurice. Il enseignait la figure, Ruskin s'étant réservé la classe de dessin d'ornement. « Il nous faisait commencer par la couleur, raconte un de ses élèves. Beaucoup

d'entre nous ne savaient absolument pas dessiner, mais cela même ne l'arrêtait pas. Qu'on sût ou non dessiner, la couleur seule lui importait. Il nous mettait sous les yeux un oiseau ou un enfant, et nous disait, sans autre explication : « Peignez cela ! » Souvent il nous apportait, pour nous les montrer, des peintures qu'il avait ébauchées dans son atelier. Il aurait voulu nous voir tous nous employer à des œuvres d'imagination, à des scènes d'après la poésie, l'histoire, ou la mythologie. »

Plus tard, Rossetti prit une part des plus actives aux essais de rénovation de l'art décoratif tentés par William Morris. Un des premiers meubles produits par les novateurs fut un sofa qui projetait, à ses deux extrémités, une longue barre de bois, si longue qu'à passer auprès du sofa on ne manquait point de rester accroché. On dut en scier la moitié ; mais cette réduction même n'empêcha pas le meuble « nouveau » d'être à tout instant une cause d'accidents, jusqu'au jour où William Morris se résigna enfin à le mettre en pièces. Morris paraît d'ailleurs avoir, dès le début, pris très au sérieux son rôle d'artisan. Il venait chez ses anciens collègues d'Oxford, vêtu d'une blouse bleue, les mains toutes tachées de teinture : les domestiques croyaient avoir affaire à un boucher, et s'étonnaient de le voir admis dans l'intimité de leurs maîtres.

Ainsi les souvenirs inédits, les traits piquants, les détails caractéristiques abondent dans ce volume

des *Lettres de Rossetti à Allingham*. Mais ce n'est point dans les lettres mêmes de Rossetti qu'on les trouve. On les trouve dans les longues et savantes notes dont M. Birkbeck Hill a fait suivre, une à une, les lettres du recueil, et qui forment, dans leur ensemble, un répertoire incomparable de documents divers sur l'histoire de la littérature et de l'art anglais pendant la période préraphaélite. Il suffit que Rossetti cite un nom, dans une de ses lettres, pour qu'aussitôt M. Hill s'enquière, à notre intention, de tout ce qui a trait au personnage nommé. Rossetti date-t-il une lettre de Finchley, ou de Hastings? M. Hill nous apprend pourquoi, à cette date, il se trouvait dans cet endroit, en quelle compagnie il y demeurait, et à quoi il s'y occupait. Le frère du peintre-poète, ses camarades, ses élèves, toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont été mêlées à sa vie sont appelées en témoignage, invitées à éclaircir ou à compléter pour nous l'intelligence des moindres passages de ses lettres. L'ouvrage de M. Birkbeck Hill est, en vérité, un modèle de la façon dont on devrait publier, pour en rendre la lecture pleinement profitable, la correspondance d'un homme célèbre.

Ou plutôt c'est un modèle de la façon dont on devrait publier la correspondance d'un homme célèbre lorsque cette correspondance n'offre point, par elle-même, un intérêt suffisant. Et tel est bien le cas, il faut l'avouer, pour les lettres de Dante-Gabriel Rossetti à William Allingham. Je sais que, de l'avis d'éminents critiques anglais, ce sont « les meilleures lettres de Rossetti qu'on ait publiées jusqu'ici ». Allingham n'était pas seule-

ment pour le peintre-poète un ami indulgent et sûr : poète lui-même, et de grand mérite, il passait, aux yeux de tous ceux qui l'avaient approché, pour un juge excellent en matière de littérature ; et à personne peut-être Rossetti ne s'est ouvert autant qu'à lui. Mais en vain on chercherait, dans les soixante-cinq lettres publiées par M. Birkbeck Hill, rien qui pût ressembler à une vraie confidence ; et ce ne sont pas uniquement les confidences qui y manquent. Sauf une saisissante peinture d'un brouillard d'été sur la mer, — que Rossetti, d'ailleurs, a transcrite presque littéralement dans un de ses poèmes, — rien n'y révèle l'âme d'un poète, ni d'un peintre. Si longues que soient les lettres, si variés que soient leurs sujets, on sent toujours que Rossetti les écrit en homme pressé, et qui tient la correspondance pour une besogne inférieure.

Est-ce donc à dire que, en dehors de l'instructif commentaire dont les a entourées M. Birkbeck Hill, elles ne nous apprennent rien sur l'œuvre et la personne de l'auteur de *la Maison de Vie?* Certes, nous les eussions souhaitées plus expansives, et d'une portée plus haute. Mais, telles qu'elles sont, à défaut de l'intérêt littéraire qu'on aurait pu en attendre, elles ont du moins la valeur de documents curieux, nous aidant à mieux comprendre, sinon à admirer davantage, une des personnalités artistiques les plus étranges de notre temps.

Et d'abord il n'y a pas jusqu'à leur manque d'intérêt littéraire qui n'offre, à ce point de vue, un

certain intérêt. Ce ne sont pas, en effet, les sujets qui sont ennuyeux, dans ces lettres ; sans cesse, au contraire, Rossetti y touche aux plus grands sujets ; et si l'on jugeait du contenu de sa correspondance avec Allingham par la *Table des Matières* et l'*Index des Noms cités* qu'y a joints M. Hill, peu d'ouvrages, à coup sûr, sembleraient plus riches. Voici, par exemple, le sommaire de la lettre du 25 novembre 1855 : « Un règlement de comptes. — Rossetti à Paris. — *Hommes et Femmes*, de Browning. — Miss Siddal (la fiancée du poète) à Nice. — Blake et Hayley. — Les Browning à Paris. — Le père de Browning. — J. Milsand. — Tennyson. — Ruskin. — L'Exposition de Paris. » La lettre du 30 avril 1856 a pour sujets principaux : « Les Fresques italiennes. — *Le Rêve de Dante*. — L'opinion de Ruskin sur Browning et Longfellow. — L'exposition de la *Royal Academy*. » Ailleurs, il s'agit de Dante, de Wordsworth, de Delacroix, de M. Burne-Jones, et de la poésie, et de l'amour. Et tout cela n'est, en vérité, que touché en passant ; mais l'auteur y touche assez, et assez souvent, pour que l'on ne puisse pas mettre au seul compte de sa hâte et de sa négligence le peu de valeur de ce qu'il en dit. Si ces lettres, malgré les promesses du sommaire, nous paraissent, à la lecture, monotones, banales, et vides, c'est encore, c'est surtout parce que toute pensée en est absente. Je ne crois pas qu'on puisse trouver, dans le volume entier, l ombre d'une idée générale, ni la trace d'un effort à rehausser, à étendre, voire à motiver une opinion particulière. Rossetti parle-t-il des *Hommes et Femmes* de Browning ? Il se borne à dire quand il

a reçu le volume, et à énumérer les pièces qu'il préfère. De Tennyson, il écrit que « ce poète est, à sa façon, aussi glorieux que Browning, et peut-être même d'une individualité plus impressionnante » ; de Delacroix, qu'il est « un des puissants de la terre » ; des « fresques italiennes », qu'on lui a raconté qu'une fenêtre avait été percée au milieu d'une « glorieuse fresque de Piero della Francesca ». Ses admirations, ses antipathies, il les énonce sans jamais les expliquer ; et tout porte à supposer que, au dedans de soi, jamais il n'essaie de se les expliquer. Ce symboliste, ce révolutionnaire, cet initiateur d'une voie nouvelle dans la littérature et dans l'art de son pays, apparaît, au point de vue intellectuel, un véritable enfant, incapable de réfléchir comme de raisonner. On a l'impression que toute pensée lui est une fatigue, non seulement dans l'ordinaire de la vie, mais même dans l'exercice de son double métier de poète et de peintre. Quand il parle de ses vers ou de ses tableaux, c'est pour demander si telle rime convient mieux que telle autre, ou pour consulter son ami sur un changement dans le choix de ses couleurs. A toutes les lignes reparaît devant nous l'extraordinaire professeur du Collège des Ouvriers qui, mettant sous les yeux de ses élèves un oiseau ou un enfant, se bornait, pour toute leçon, à leur dire : « Peignez cela ! »

Cette inintelligence ne l'a pas empêché, au surplus, d'être un poète charmant ; et peut-être ne l'aurait-elle pas empêché de devenir aussi un bon peintre si, à défaut de pensée, il s'était du moins donné la peine d'apprendre son métier. Mais c'est

une peine que jamais il ne s'est donnée : ses lettres à Allingham nous le prouvent encore. Elles nous expliquent ce fait, trop certain, qu'avec de précieuses qualités de couleur et d'expression, les tableaux et dessins de Rossetti ne nous causent, en fin de compte, ni émotion ni plaisir. Leur bizarrerie seule, un instant, nous séduit, et sans que nous puissions distinguer au juste, de ce qu'elle a de voulu, la part qui y revient à la maladresse du peintre. Mais cette part est énorme, nous le savons à présent : les lettres de Rossetti l'attestent avec une évidence absolue. Jamais peut-être un artiste ne poussa plus loin l'ignorance des procédés les plus élémentaires de son art que ce poète qui tenait ses vers pour un simple passe-temps, et faisait profession de n'être rien qu'un peintre. Le dessin d'un mur de briques lui paraissait une tâche au-dessus de ses forces : il perdait des mois à vouloir faire le croquis d'un veau ; et après s'être exténué à préparer une gravure sur bois, pour l'illustration d'un poème d'Allingham, il s'apercevait avec épouvante que sa gravure était inutilisable. « J'ai malheureusement oublié, écrit-il, de dessiner la scène en sens inverse, de telle sorte que, à l'impression, tous les personnages se trouvent gauchers. » Il n'avait pas la moindre notion des proportions, ni du relief, ni de la perspective. Et cette ignorance n'était point chez lui, comme chez tels peintres anglais ou français, l'effet d'un parti pris, ni de l'oubli de règles jugées sans valeur : c'était une ignorance naturelle, foncière, et dont le malheureux ne semble point s'être jamais rendu compte. Tout au plus se disait-il que les vrais

« préraphaélites », les peintres italiens d'avant Raphaël, n'avaient guère connu davantage les proportions ni la perspective ; et, fort de cette certitude ingénue, il s'extasiait devant les étonnants dessins de Miss Siddal, son élève favorite, des dessins où les maisons étaient à peine plus grandes que les personnages, où les figures semblaient découpées dans des morceaux de bois, où il n'y avait ni une bouche, ni un œil, ni une main qui fussent à peu près à leur place normale.

Il y aurait ainsi à tirer, des lettres de Rossetti, plus d'un renseignement sur les sources, les limites, et la véritable nature de son talent. Mais plus précieux encore sont les renseignements qu'elles nous fournissent sur son caractère et c'est à ce point de vue surtout qu'elles ont un extrême intérêt. Car le caractère de Rossetti était toujours, jusqu'à présent, resté assez obscur : non que les amis du peintre-poète se fussent fait faute de vouloir nous l'expliquer, mais leurs explications elles-mêmes s'étaient trouvées si confuses, et souvent si contradictoires, qu'elles n'avaient servi qu'à renforcer nos doutes. Ou plutôt quelques-uns des amis de Rossetti nous avaient parlé de lui en termes forts clairs ; mais c'était pour nous le représenter comme un mauvais compagnon, capricieux, exigeant, intéressé, ne voyant dans l'amitié qu'une occasion de profits matériels.

L'Ecossais William Bell Scott, en particulier, ce peintre-poète que Carlyle prenait pour un imprimeur, nous avait laissé de Rossetti, dans ses *Souvenirs*, un portrait des plus défavorables ; et maintes

anecdotes, venues d'ailleurs, avaient paru ensuite nous en confirmer l'exactitude. Rossetti s'était toujours brouillé avec tous ses amis, cela était hors de doute ; il avait toujours emprunté de l'argent à ceux de ses amis qui en avaient, cela encore ne faisait point question, ni non plus qu'il avait mis plus d'empressement à l'emprunter qu'à le rendre. Nous savions aussi qu'il s'entendait à vendre cher ses tableaux, et que, même, il les vendait volontiers à quatre ou cinq personnes différentes, sauf à ne les livrer qu'au dernier acheteur. Parlant naguère de son rôle dans le mouvement préraphaélite, M. de la Sizeranne ne pouvait s'empêcher de constater chez lui cet extraordinaire mélange de mysticisme et d'instinct commercial. Il nous montrait Ruskin achetant des aquarelles à Rossetti avec une munificence « qui faisait un peu trop oublier au peintre la haute inspiration du critique pour n'apprécier que la fortune de l'amateur ». Et il nous rappelait enfin un autre trait, bien fâcheux en effet, de la vie de Rossetti, « jetant d'abord dans le cercueil de sa femme tous ses manuscrits, puis, après sept ans, changeant d'avis, procédant à une lamentable et épouvantable cérémonie, reprenant le manuscrit enterré avec la morte, et en tirant de magnifiques rentes en livres sterling ».

Tout cela, hélas! n'est que trop vrai, et non seulement on ne trouve, dans les lettres à Allingham, rien qui y contredise, mais on y trouve même une foule de détails qui, à première vue, semblent faits pour aggraver encore cette mauvaise impression. Que penser, par exemple, d'un fils qui, quelques instants après avoir vu mourir

son père, écrit à son ami pour le charger d'une commission auprès d'un éditeur? Que penser d'un artiste qui se préoccupe avant tout du prix qu'il pourra exiger, tant des marchands de tableaux que des éditeurs, et qui, ayant repris dans le cercueil de sa femme le manuscrit de ses poèmes, demande à tous ses amis de préparer d'avance des articles louangeurs, pour que le volume se trouve « lancé » dès sa mise en vente?

Si cependant, après avoir relevé ces tristes détails, on essaie de dégager des lettres de Rossetti un portrait d'ensemble, on ne tarde pas à voir apparaître une figure fort originale encore, étrangement mêlée de qualités et de défauts, mais au total assez sympathique, ou en tous cas plus digne de pitié que de colère. On s'aperçoit d'abord que, âpre comme il était à se procurer de l'argent, Rossetti mettait la même ardeur à le dépenser. Sa vie entière s'est passée dans un embarras d'argent continuel; et jamais cet embarras n'a été plus grand qu'aux dernières années, où il gagnait 3.000 livres par ans, et se plaignait à Allingham d'avoir à peine de quoi manger à sa faim. Il jetait l'argent plutôt qu'il ne le dépensait, achetant au Jardin Zoologique des bêtes bizarres dont il n'avait que faire, louant des maisons qu'il n'habitait pas, souscrivant des traites à des taux fantastiques. Mais toute sa vie aussi il donnait, à de plus pauvres que lui, une grosse partie de l'argent qui lui tombait dans les mains. Il se faisait payer ses aquarelles aussi cher qu'il le pouvait par Ruskin, William Bell Scott, et tous ses amis riches; mais à peine en avait-il touché le prix

qu'il le distribuait, sans rien garder pour soi-même. A chaque page de sa correspondance avec Allingham, on retrouve la trace de cette générosité. Tantôt il écrit à son ami : « Je tiens l'œil ouvert sur toutes les personnes que je sais atteintes de la funeste habitude d'acheter des tableaux, de façon à pouvoir les mettre en demeure, le moment venu, de faire l'acquisition d'un Millais ou d'un Boyce. » En 1860, retournant à Londres de son voyage de noces, il apprend, par un journal, la mort subite d'un homme de lettres nommé Brough, qu'il connaissait à peine, mais qu'il savait pauvre et père de deux enfants. Il a malheureusement dépensé à Paris tout l'argent qu'il avait; mais il songe que sa femme a des bijoux qui valent bien quelques livres; il court aussitôt les engager chez un prêteur, puis porte l'argent à la veuve de Brough, et c'est ensuite seulement que, sans un sou en poche, il rentre chez lui avec sa jeune femme.

Encore ces nombreux traits de bonté ne sont-ils pas aussi touchants, ni d'une signification aussi décisive, que les jugements portés par Rossetti, tout au long de ses lettres, sur ses confrères les peintres et les poètes. J'ai dit plus haut combien ces jugements étaient peu motivés ; mais il n'y en a pas un qui ne soit un éloge, un véritable cri d'enthousiasme, proféré avec une joie ingénue et vibrante. On sent que ce grand enfant n'est pas plus ménager de son cœur que de sa bourse, toujours prêt à l'admiration comme il l'est à la charité. En vain on chercherait, dans ses lettres, une ombre de jalousie ou de mauvaise humeur, tant à

l'égard de ses amis que de ses rivaux. J'ai cité le passage où, à court d'argent lui-même, il parlait de ses efforts pour faire vendre les tableaux de Millais et de Boyce. Quelque temps après, c'est Leighton qu'il exalte. Il a vu de ce jeune peintre, à la *Royal Academy*, un grand tableau qui a un succès énorme auprès du public, et qui sert de prétexte à de nouvelles attaques contre le groupe préraphaélite. « Je l'ai d'abord trouvé sans intérêt, écrit-il ; mais, en le revoyant, j'y ai découvert une remarquable richesse d'arrangement, l'instinct de la couleur, et le sentiment de la beauté féminine. » Sur Browning, sur Tennyson, il ne tarit pas en éloges : il parle de ces deux poètes avec l'humilité d'un obscur écolier. Les moindres articles de Ruskin lui paraissent des monuments de science et de poésie. Il écrit, le 7 mars 1856, qu'il vient de rencontrer un jeune peintre nommé Burne Jones, « un des compagnons les mieux doués du pays des rêves ». Six mois plus tard, il déclare que ce Jones, et un de ses camarades, William Morris, sont, « chacun à leur manière, des êtres prodigieux ». Il ajoute que « Jones fait des dessins qui rendent honteux, à force de beauté », et qu'avant peu de temps sa gloire et son génie feront oublier tous les autres. Quant à Morris, « il écrit les plus beaux contes, et des poèmes encore plus beaux. » Puis, c'est M. Swinburne dont il proclame le talent. « Son *Atalante* est une noble chose, supérieure à tout ce qui a été fait jusqu'ici dans ce genre. » Il n'y a pas jusqu'aux subtilités psychologiques de M. Meredith qu'il ne juge « merveilleuses. » Et non seulement il admire avec frénésie,

mais il entend encore que tout le monde admire avec lui : il n'a point de repos qu'Allingham n'ait lu ou vu les œuvres qu'il lui signale ; leur succès lui tient plus à cœur que celui de ses propres ouvrages.

Ajoutons, cependant, que, à mesure que les années passent, ses admirations changent d'objets. Tour à tour Millais et Burne-Jones, Browning et M. Swinburne, Ruskin et William Morris lui apparaissent comme les plus « glorieux » des maîtres. Et sans cesse des noms nouveaux surgissent, dans ses lettres, en remplacement d'autres qu'on n'y retrouve plus. C'est qu'il était aussi prompt au désenchantement qu'à l'enthousiasme, et toujours extrême dans ses sentiments. Il avait raffolé de Byron, durant son enfance ; mais, quelqu'un lui ayant fait lire les poèmes de Shelley, Byron avait, depuis ce moment, tout à fait cessé d'exister pour lui. Au sortir du Salon de Paris, en 1849, il écrivait que « Delacroix, tant admiré « ici, était un parfait imbécile », tandis qu'Ingres « dépassait en perfection tout ce qu'il avait jamais « vu ». Six ans plus tard, en 1855, il appelait Delacroix « un des puissants de la terre », et, affirmait qu'Ingres ne lui venait pas à la cheville. Après avoir déclaré que les *Noces de Cana* du Véronèse étaient « la plus grande peinture du monde, sans l'ombre d'un doute », il en arrivait à juger le Véronèse « simplement détestable ». Et ainsi de tous.

Cette étonnante mobilité d'opinions, cet enthou-

siasme toujours débordant, et toujours changeant, cette prodigalité et cette bonté, tout cela ne donne-t-il pas du caractère de Rossetti une idée très différente de celle qu'avaient pu suggérer les *Souvenirs* de Bell Scott? Considérées à ce point de vue, les lettres à Allingham ont vraiment toute la portée d'une réhabilitation. Elles montrent que le poète de *la Demoiselle Élue* n'était pas l'égoïste, le traficant, l'homme cupide et sans scrupules qu'on a dit, mais plutôt une façon de bohême, hors d'état de mettre de l'ordre dans sa vie ni dans sa pensée, ou plutôt encore, suivant le mot de Ruskin, « un Italien » dépaysé parmi des Anglais. En vain il se targuait d'être un parfait Anglais, poussant même l'orgueil national jusqu'au chauvinisme, et s'entraînant, par exemple, à tenir les Français pour une race inférieure. L'Angleterre ne lui a jamais été qu'une patrie de hasard. Italien par son père, plus qu'à demi Italien par sa mère, l'influence de l'hérédité a primé, chez lui, celle du milieu et de l'éducation. Ainsi s'explique qu'il ait pu être à la fois athée et superstitieux, intéressé et prodigue, compliqué et naïf, incapable de réflexion et passionnément épris de beauté. Et si, de tous ceux qui l'ont connu, personne ne l'a bien compris, cela aussi, peut-être, s'explique par cette même raison. Pour ses plus intimes compagnons il a toujours été un étranger; et l'on n'aime guère les étrangers, on ne fait guère d'efforts pour les bien comprendre, dans le pays où la destinée l'avait condamné à vivre sa vie. De là vient que tous ses amis se sont, l'un après l'autre, éloignés de lui : il y avait entre lui et

eux une différence de nature qui, tôt ou tard, finissait par les choquer, et qui tenait simplement à la différence des races. Telle est, du moins, la conclusion qui ressort de ses lettres. Elle confirme pleinement l'avis, cité par M. Birkbeck Hill, de l'un des plus zélés combattants de la bataille préraphaélite. Comme quelqu'un déplorait, devant lui, « le manque d'honnêteté » de Rossetti en matière d'argent : — « Oui, certes, répondit ce vieillard, vous avez raison de la déplorer; mais je crois que William Bell Scott n'aurait pas dû écrire de lui ce qu'il en a écrit. Il n'était pas bon juge, dans la circonstance. Représentez-vous, d'une part, ce parfait Ecossais, ayant le souci de l'argent, et possédant de plus, en affaires, l'inflexible probité des hommes de sa race ; et, d'autre part, représentez-vous Rossetti, un Italien jusqu'à la moelle des os, ayant, lui aussi, le désir de l'argent, mais prodigue, généreux, désirant l'argent plutôt encore pour le donner aux autres que pour s'en servir lui-même. Généreux, il l'était à un degré effrayant; c'était une sorte de Robin Hood de l'art. Il avait la conviction que les gens riches avaient été créés pour entretenir les artistes pauvres ; et il tirait d'eux tout l'argent qu'il pouvait, mais il faisait cela autant et davantage pour d'autres que pour lui. Maintes fois il a travaillé nuit et jour afin de pouvoir aider un ami dans le besoin : dès qu'un homme riche lui paraissait capable d'acheter des tableaux de ses camarades, il ne lui laissait plus de repos qu'il n'en eût acheté. Et si vous saviez combien il était généreux dans ses jugements, toujours prêt à admirer ce que produi-

saient ses amis! » Oui, désormais nous savons tout cela. Ses lettres à Allingham nous en apportent un sûr témoignage ; et quand elles n'auraient que ce seul mérite c'en serait assez pour nous faire voir en elles, effectivement, « les meilleures lettres de Rossetti qu'il ait publiées jusqu'ici ».

II

LES RELATIONS DE ROSSETTI AVEC RUSKIN[1]

« Un critique, français qui connaît mieux que personne notre art anglais d'à présent, M. Robert de la Sizeranne, fait au sujet de cet art deux observations aussi importantes que justes. Il établit, d'abord, que tout ce que contiennent de grand l'art et le goût artistique anglais contemporains résulte d'une sérieuse aspiration vers de nobles fins ; et en second lieu il établit que cette aspiration, à qui l'art et le goût anglais doivent leur grandeur, est due elle-même, surtout, à l'action de Ruskin. Et M. de la Sizeranne, le meilleur des juges étrangers, n'hésite pas à voir là une révolution, et à en restituer le mérite à son véritable auteur. Je ne crois pas qu'aucun écrivain anglais ait encore placé aussi haut l'influence de Ruskin, ni l'ait aussi exactement définie, ni aussi pleinement, que l'auteur de *la Peinture anglaise contemporaine*.

1. *Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism* (1854-1862), et *Preraphaelite Diaries and Letters*, 2 vol. publiés par M. W. Rossetti, Londres, 1899 et 1900.

C'est un Français qui aura l'honneur d'avoir, le premier, rendu justice à notre grand professeur de beauté ! »

Ainsi parle un éminent écrivain anglais, M. Frédéric Harrison, que sa qualité de positiviste n'empêche pas d'être non seulement un ardent admirateur du talent de Ruskin, mais le critique le plus autorisé de son œuvre et de sa pensée. Et je pourrais citer vingt de ses confrères qui, à l'occasion de la mort de Ruskin, ont rappelé en termes non moins élogieux les belles études de M. de la Sizeranne, sans compter ceux qui, au lieu de les rappeler, ont préféré y prendre la matière de leurs propres jugements, et se sont plu à développer, surtout, les deux conclusions signalées par M. Harrison. Dès maintenant le *Ruskin* de M. de la Sizeranne est devenu, en Angleterre, un ouvrage classique, quelque chose comme un appendice indispensable aux trois cents volumes du « professeur de beauté ». Et ce n'est pas moi qui, sous prétexte que Ruskin vient de mourir, pourrais avoir la prétention de rien corriger ou de rien ajouter à ces belles études. Après comme avant la mort du glorieux vieillard, elles restent ce que l'on a écrit sur lui de plus complet ; et aussi bien ont-elles été écrites à un moment où Ruskin avait, pour ainsi dire, achevé de vivre, car on sait que, depuis de très longs mois déjà, son âme, jadis si active, s'était assoupie.

Mais précisément parce que Ruskin, de même que le malheureux Nietzsche, a depuis longtemps cessé d'appartenir au monde des vivants, on ne s'est point fait faute de publier à son sujet, dès

avant sa mort, toute sorte de documents de l'ordre le plus intime, qui peuvent servir sinon à changer ou à compléter, du moins à colorer de quelques nuances nouvelles le portrait que nous a peint de lui M. de la Sizeranne. Et autant sont insignifiants ou médiocres la plupart des articles parus dans la presse anglaise, au lendemain de la mort de Ruskin, autant me semblent offrir d'intérêt, par exemple, les volumes récents où M. William Rossetti a recueilli la correspondance de l'auteur des *Pierres de Venise* avec le peintre-poète Dante Rossetti. Nulle part, peut-être, ne se montre mieux le caractère véritable de l'influence exercée par le critique sur les maîtres de la première école préraphaélite ; nulle part, non plus, ne se laissent mieux saisir à la fois les divers aspects de la personnalité de Ruskin. Qu'on me permette donc d'analyser rapidement cette correspondance, et que M. de la Sizeranne me pardonne si j'en tire une conclusion quelque peu différente de celle qu'il exprimait lorsque, à propos des relations de Ruskin et de Rossetti, il reprochait à ce dernier « d'avoir oublié la haute inspiration du critique pour n'apprécier que la fortune de l'amateur » !

Que Rossetti ait « oublié » souvent « la haute inspiration du critique, » cela est trop certain ; ou plutôt je croirais sans peine que, non content de l'oublier, il s'en est, dès le début, assez peu soucié, car jamais cerveau d'artiste n'a été plus absolument fermé à toute idée générale [1]. Et qu'il ait

1. En 1856, étant chargé de décorer une chapelle, il écrivait à son frère de lire pour lui les Evangiles, et de lui indiquer un sujet à peindre.

souvent profité de « la fortune de l'amateur, » cela aussi est incontestable : toute sa correspondance avec Ruskin n'est que celle d'un fournisseur avec son client. Mais si le fournisseur, dans l'espèce, s'est montré parfois inexact à livrer ses aquarelles, ou si même parfois il les a fait payer plus qu'elles ne valaient, on doit bien avouer que son client, d'autre part, n'a rien négligé pour lui rappeler sa qualité de « client ». C'est ce que prouve cette correspondance ; et elle achève aussi de nous expliquer les causes de l'étrange défaveur attachée, aujourd'hui encore, en Angleterre, au souvenir de la personne et du caractère de ce Rossetti qui, suivant un mot de Ruskin lui-même, avait surtout le tort d'être « un Italien, » un étranger, condamné à vivre parmi des Anglais.

Le 1er mars 1853, Rossetti écrit à son maître et ami Ford Madox Brown : « Faites-moi savoir, aussi vite que possible, si vous avez parlé à Mac Cracken[1] des prix que j'ai reçus pour mes esquisses de l'exposition. Ruskin vient en effet de lui débiter, dans une lettre, le plus extravagant éloge de l'une d'elles : je dois ajouter que je ne parviens pas, d'après sa lettre, à deviner de laquelle des deux esquisses il veut parler, sans compter que son éloge s'accompagne de commentaires qui m'ont paru bien obtus. Mais le fait est que Mac Cracken semble très excité, et veut avoir l'esquisse, ignorant (ou feignant d'ignorer) qu'elle est vendue. Je voudrais donc savoir s'il connaît le prix que j'en ai reçu, car, en tout cas, s'il m'en commande une

1. Mac Cracken était un riche amateur anglais.

autre pareille, je suis bien résolu à la lui faire payer plus cher que celle-là, et je tiens à savoir si j'aurai ou non à lui expliquer que celle-là a été vendue à un prix d'ami. » C'est le premier passage où le jeune peintre fasse mention de l'homme qui va, bientôt, se constituer son client et son protecteur.

La première lettre de Ruskin à Rossetti est du 2 mai 1824 : le critique annonce au peintre qu'il va lui faire envoyer tous ses livres (ce dont Rossetti, dans une lettre à Madox Brown, se montre ingénument plus honoré que ravi); après quoi il lui dit : « Je me demande avec anxiété si le chagrin, ou une injuste méfiance de vous-même, ne vont pas entraver en vous le libre exercice de votre génie; et je tiendrai pour un précieux privilège de pouvoir être parfois admis dans l'intimité de votre pensée. » En échange de ses livres, Ruskin demande à Rossetti une aquarelle; et il lui en commande une autre, « pour quinze guinées ».

C'est au sujet de ces deux aquarelles qu'il lui écrit, quelque temps après : « Une des choses au monde dont je sois le plus sûr (et je le suis de beaucoup de choses) est celle-ci : je suis sûr que le meilleur ouvrage qu'un homme puisse faire est celui qu'il peut faire sans effort. Toute œuvre vraiment belle est le résultat *aisé* d'une longue et pénible pratique. L'effort *immédiat* produit toujours une œuvre imparfaite. Si donc vous m'envoyez une peinture où vous essayiez de faire de votre mieux, vous pouvez être certain à l'avance qu'elle sera inférieure à votre niveau normal, et qu'elle me déplaira. Si, au contraire, vous me faites négligemment deux esquisses, avec une couleur

brillante et pleine, vous pouvez être certain qu'elles me plairont... Ne croyez pas au moins que je vous parle ainsi par délicatesse, pour vous empêcher de me donner trop de votre temps! Je vous dis la simple vérité, la même vérité que j'ai toujours dite à Turner. « Si vous me faites un dessin « en trois jours, — lui disais-je, — je vous en serai « reconnaissant; mais, si vous y mettez trois mois, « vous pourrez ensuite jeter votre dessin au feu! »

Voilà une recommandation comme Rossetti, sans doute, n'était pas accoutumé à en recevoir de Mac Cracken, ni de ses autres clients. Mais le malheureux avait précisément besoin, par nature, de travailler « avec effort » à tout ce qu'il faisait; de sorte que peut-être aura-t-il commencé dès lors à trouver quelque peu gênante « la haute inspiration » d'un « critique » en qui il ne pouvait pas s'empêcher de voir en même temps « l'amateur ».

Encore l'amateur ne se borne-t-il pas à définir la façon dont doivent être peintes les aquarelles qu'il commande : dans une autre lettre, il défend au peintre de vendre trop cher ses ouvrages aux personnes à qui il a parlé de lui. « Je pousse la vanité, lui écrit-il, jusqu'à croire que mes mérites me donnent droit de plaider non seulement pour moi-même, mais pour mes amis : ce qui signifie que lorsque miss Heaton et d'autres personnes se fient à moi, et me demandent quelles peintures elles doivent acheter, vous devez les traiter non pas comme des étrangers, mais comme mes clients, donc comme moi-même. »

Mais cet amateur exigeant était un excellent homme, passionnément désireux d'obliger ses

amis : tel nous le font voir ses lettres suivantes. Il a rencontré dans l'atelier de Rossetti une jeune fille, miss Siddal, qui, après avoir servi de modèle au peintre, est à la fois devenue son amie et son élève. Rossetti lui montre les dessins de la jeune fille, et Ruskin, aussitôt, y découvre les signes du plus beau génie. « J'ai reçu une lettre de Rossetti, — écrit Madox Brown dans son journal intime, à la date du 10 mars 1855, — me disant que Ruskin a acheté en bloc tous les dessins de miss Siddal, et les a déclarés supérieurs à ceux de Rossetti lui-même. Voilà bien Ruskin, l'exagération incarnée ! » Et, en effet, les dessins de miss Siddal ne sont certainement pas supérieurs à ceux de Rossetti : mais Ruskin, après l'avoir déclaré, s'obstine à le croire; et depuis lors il n'a point de repos qu'il n'ait assuré à la jeune femme une vie matérielle pouvant lui permettre le libre épanouissement de son génie. Dans une lettre vraiment noble et touchante, il la supplie d'accepter son aide; puis, s'adressant à Rossetti, il lui demande quels sont « ses projets et ses intentions » au sujet de la jeune femme. Et comme Rossetti paraît embarrassé pour répondre à cette question imprévue, voici la lettre que lui écrit Ruskin; c'est la plus longue de ses lettres, et aussi la plus belle, et pour nous, aujourd'hui, la plus instructive; elle vaut bien d'être traduite presque tout entière.

Mon cher Rossetti,

Je le vois, vous ne répondez pas volontiers à la ques-

tion quelque peu brusque que je vous ai faite dans ma dernière lettre. J'ai été trop bref, dans cette lettre; mais j'étais souffrant, et hors d'état d'écrire plus au long. Le motif qui m'amenait à vous faire cette question était simplement l'incertitude où j'étais de la meilleure façon dont je pouvais agir pour vous. Je tiens à ce que miss Siddal aille se reposer et se rétablir au bord de la mer; et, avant de l'envoyer à Jersey ou dans le pays de Galles, je voulais savoir où vous préfériez vous-même qu'elle allât. Et puis ce n'est pas tout. Je pensais, en effet, que toute l'affaire pourrait peut-être mieux s'arranger d'une autre manière, et qu'ainsi vos propres facultés pourraient se développer plus sainement, et votre propre vie devenir plus heureuse.

Quelle que soit votre réponse, d'ailleurs, je sais dès maintenant qu'un sentiment particulier s'y fera jour, votre peu de goût à vous mettre sous l'obligation de personne pour réaliser aucun des objets de votre vie intime. Et, en conséquence, je crois nécessaire de vous donner quelques renseignements sur moi-même, afin que vous sachiez quels sentiments vous devez éprouver pour moi dans cette circonstance.

Vous entendez sans cesse une foule de gens dire, autour de vous, que je suis très méchant, et peut-être vous-même êtes-vous porté, depuis quelque temps, à me croire très bon. Je ne suis, en vérité, ni l'un ni l'autre. Je suis très rempli d'indulgence pour moi, très fier, très obstiné, et *très* rancunier; d'autre part, je suis très droit, presque aussi juste que, je crois, un homme peut l'être en ce monde; j'aime extrêmement rendre les autres hommes heureux, et j'ai un respect mêlé de dévouement pour toutes les aptitudes réelles, mentales ou morales. Je n'ai jamais trahi la confiance qu'on m'a accordée, jamais fait volontairement une action méchante, et jamais, dans les petites choses ni dans les

grandes, déprécié autrui pour me grandir à ses dépens. Je crois avoir eu, jadis, des affections aussi chaudes que la plupart des hommes; mais, en partie par malechance, en partie pour avoir sottement placé mes affections, je les ai vues s'écrouler et se briser en morceaux. C'est un des grands malheurs, c'est, à beaucoup près, le plus grand malheur de ma vie que, dans l'ensemble, ma famille, cousins, etc., soient des personnes pour qui je ne puis avoir aucune sympathie, et que, d'autre part, les circonstances m'aient toujours empêché de rencontrer des personnes pouvant m'inspirer une véritable amitié. Et ainsi je n'ai point d'amitiés, ni d'amours.

Maintenant, vous connaissez de moi le meilleur et le pire : et vous pouvez être assuré que je vous dis vrai. Si l'on vous dit que je suis dur et froid, soyez assuré que ce n'est pas vrai. Je n'ai point d'amitiés et point d'amours, en effet ; mais avec cela je ne puis lire l'épitaphe des Spartiates aux Thermopyles sans que mes yeux se mouillent de larmes, et il y a, dans un de mes tiroirs, un vieux gant qui s'y trouve caché depuis dix-huit ans, et qui, aujourd'hui encore, est plein de prix pour moi. Mais si, par contre, vous vous sentez jamais disposé à me croire particulièrement bon, vous vous tromperez tout autant que ceux qui ont de moi l'opinion opposée. Mes seuls plaisirs consistent à voir, à penser, à lire, et à rendre les autres hommes heureux dans la mesure où je puis le faire sans nuire à mon propre bien-être. Et je prends ces plaisirs, sans y avoir d'autre mérite que j'en aurais à satisfaire d'autres goûts, le goût de fumer, ou de jouer, ou de faire souffrir, si la nature m'avait donné des goûts de ce genre. Les uns sont faits d'une sorte, les autres d'une autre; et seule la conscience de chacun peut mesurer, pour elle seule, le degré de l'effort et du renoncement; ce degré est, chez moi, assez peu élevé.

Mais, en dehors du plaisir que je prends à suivre mes goûts, j'ai une théorie de la vie, et qui me paraît indispensable à tout être sensé : à savoir que, tous, nous sommes au monde pour nous rendre aussi utiles que possible les uns aux autres. Et je crois en outre que, pour ce qui me regarde personnellement, je ne puis être nulle part aussi utile que dans les sujets que je connais un peu, c'est-à-dire dans la peinture et tout ce qui s'y rattache.

Or, voici ce qui en est : j'ai l'impression que, entre tous les peintres que je connais, c'est vous qui, au total, avez le plus grand génie ; et vous me paraissez aussi être, autant que je puis juger, un homme d'une espèce très bonne. Je sais que vous êtes très malheureux et que vous ne parvenez pas à faire fructifier votre génie comme vous le devriez. Je pense donc que la chose propre et nécessaire que je puis faire pour vous rendre plus heureux est de vous mettre à même de bien peindre, et de tenir votre vie en ordre.

Que si j'avais pour cela à me priver en quelque manière, ou à faire le moindre effort, en ce cas vous pourriez m'en être reconnaissant, et vous pourriez aussi vous demander si vous devez ou non accepter mes offres. Mais comme, par hasard, je me trouve n'avoir point d'autre objet au monde, comme je possède une chambre bien commode, et, dans cette chambre, tout ce dont j'ai besoin, et davantage encore, je tiens pour simplement juste et naturel d'essayer de vous rendre service, de la même façon que je vous offrirais une tasse de thé, si je vous voyais souffrant de la soif, et si j'avais ma théière pleine.

Je ne veux pourtant pas vous faire aucune offre avant que vous m'ayez dit quels sont vos désirs, et quelle est au juste votre situation. En d'autres termes, je voudrais savoir si un arrangement vous obligeant à peindre pour moi d'une façon régulière, en échange

d'une certaine somme, si un tel arrangement vous mettrait plus à l'aise; et, en attendant, j'espère que cette lettre vous mettra plus à l'aise, et que vous me croirez toujours votre bien affectueux

J. Ruskin.

Voilà une belle lettre, et qui n'est certes pas d'un simple « amateur ». Elle est pourtant d'un homme le moins fait du monde pour pouvoir être compris et aimé de Rossetti : d'un homme qui non seulement a des idées générales, une « théorie de la vie », mais qui éprouve, en outre, un besoin irrésistible d'intervenir dans les affaires de ceux qu'il protège, de « mettre leur vie en ordre », de diriger leur travail et leurs amusements. C'est le même homme qui, dès le mois suivant, écrit à miss Siddal : « Une chose est bien certaine : jamais Rossetti ne sera heureux, ni vraiment créateur, aussi longtemps qu'il ne se sera pas débarrassé de son habitude de ne rien faire que ce qui l'intéresse : et, vous aussi, je veux que vous fassiez effort sur vous, je veux que vous lisiez les livres que je vais vous envoyer ! »

Vient ensuite une lettre qui, du moins je l'espère, est bien de l' « amateur ; » car, si elle était du critique ou même de l'ami, elle dénoterait chez lui une singulière inintelligence de la vie réelle. Au mois d'octobre 1855, miss Siddal, toujours très souffrante, se mit en route pour Nice, en compagnie d'une parente de Rossetti : Ruskin, très généreusement, lui avait promis de subvenir aux frais du voyage, en échange de la promesse que

lui avait faite la jeune femme de travailler pour lui dès qu'elle pourrait travailler. Mais les deux voyageuses s'étaient arrêtées à Paris, sur la route de Nice; et bientôt tout leur argent avait été dépensé. Vers le même temps, Ruskin avait écrit à Rossetti pour lui demander si, à ses frais, il ne consentirait pas à venir avec lui dans le pays de Galles pour y dessiner un ruisseau coulant entre des roches : Rossetti, franchement, avait répondu qu'il préférerait aller voir miss Siddal, malade à Paris, et que, si vraiment Ruskin était « en fonds » (suivant l'expression de Ruskin dans sa lettre), il l'obligerait fort en lui prêtant quelque argent. Et voici la réponse de Ruskin :

En vérité, vous êtes un *très* singulier personnage ! Je vous ai dit que je trouverais des fonds pour vous faire venir dans le pays de Galles, où je voulais vous donner quelque chose à dessiner *pour moi ;* mais jamais je ne vous ai dit que j'avais de l'argent à vous prêter pour vous permettre d'aller à Paris, afin que vous vous y dérangiez vous-même et que vous y dérangiez d'autres personnes ; et cela, je ne le veux pas !

Demain je vous apporterai de l'argent pour miss Siddal, entre deux heures et quatre ; ayez bien soin d'être chez vous à l'heure où je viendrai !...

Si vous voulez écrire à Browning [1], faites-le, arrangez-vous, moi je ne m'en charge pas. Je me sens de mauvaise humeur aujourd'hui ; vous êtes, vous et votre amie, de si absurdes créatures ! Je ne dis pas que vous fassiez le mal, car vous ne paraissez pas savoir ce qui est mal; non, vous vous contentez de faire, autant que

1. Rossetti avait prié Ruskin de recommander miss Siddal aux Browning, qui se trouvaient alors à Paris.

possible, ce qui vous plaît à faire, comme des petits chiens ou des singes domestiques. Mais, cela étant, c'est moi qui suis forcé de penser pour vous ; et je ne vous permets pas d'aller à Paris, ni de rejoindre miss Siddal, avant que vous ayez achevé mes dessins et ceux aussi que vous devez faire pour miss Heaton... Et j'ajoute, maintenant, que je veux bien vous faire une avance sur ce dessin, mais à la condition que ce soit sérieux! Et dites à votre amie de partir au plus vite pour le Midi, car Paris la ruinera et finira par la tuer!

Or Rossetti était très impatient de revoir miss Siddal, qu'il aimait. Mais très sincèrement aussi il désirait revoir Paris, et le Louvre, et de montrer tout cela à son amie. Le fait est que, plus tard, sitôt marié avec elle, c'est au Louvre qu'il la conduisit, et qu'il y prit avec elle d'excellentes leçons. Si donc Ruskin le tenait vraiment pour « le plus grand génie entre tous les peintres qu'il connaissait, » et si vraiment il désirait contribuer par tous les moyens possibles à lui permettre de « développer son génie, » peut-être aurait-il mieux fait de lui avancer « les fonds » qu'il avait sous la main. Il aurait mieux fait, en tout cas, de ne pas lui écrire une lettre aussi dure, qui ne pouvait manquer de le mortifier. Mais il croyait tout savoir, il se considérait comme un juge incapable d'erreur ; et, avec le naïf orgueil d'un enfant gâté, il s'imaginait que chacun devait être heureux de lui obéir. N'allait-il pas jusqu'à exiger que miss Siddal quittât Nice, parce que lui-même n'aimait pas le littoral de la Méditerranée? Il avait décidé qu'elle devait aller dans les Alpes ; et je crois bien sentir,

dans ses lettres, que jamais il ne lui a pardonné de n'y pas être allée.

Quelques jours après avoir envoyé à Rossetti la lettre qu'on a lue, il lui écrivait de reprendre chez lui une de ses aquarelles et d'ôter tout le vert qu'il avait mis dans les chairs, « de façon à ce que les figures n'eussent plus autant l'air d'être en tapisserie. » Une autre fois, il lui renvoyait sa *Béatrice dans un cortège de noce*, et lui disait : « Ne manquez pas de mettre un peu de blanc de Chine dans le creux de la joue ; faute de quoi on dira que Béatrice a montré à ses compagnes de la noce un visage d'une horreur prédestinée ; et il y a aussi, derrière, une jeune fille au visage tout blanc qui est bien laide à voir, comme un crâne de squelette ou un corps en décomposition. » Pas une lettre qui ne contienne un avis de ce genre, parfois énoncé sur un ton amical et doucement protecteur, parfois si sec et si impérieux qu'on se demande comment Rossetti ne s'en est point fâché. « Je n'aime pas votre tableau tel qu'il est à présent, lui écrivait Ruskin en 1857 ; la figure est toute raide avec un air idiot, sans compter que l'une des joues est trop mince de plus d'un quart de *yard*. Et il faut aussi que je voie miss Siddal ; j'ai à lui dire deux ou trois choses sur la façon dont elle étudie. » Et comme Rossetti, dans sa réponse, protestait timidement en faveur de son tableau : « Vous êtes un singe plein de vanité, — lui écrivait Ruskin, — et c'est honteux à vous de croire que vos peintures sont bonnes, alors que je vous dis positivement qu'elles sont mauvaises. Que pouvez-*vous* savoir là-dessus, je vous le demande ? Au

reste, vous reconnaîtrez vous-même, dans six mois, que votre tableau est tout à fait absurde ! » Ou bien il lui disait qu'il consentirait à retrancher sur sa dette soixante-dix guinées s'il acceptait de peindre à fresque un mur de l'Union Debating Hall d'Oxford. « Mais c'est à la condition que la fresque ne contienne pas de trop fort non-sens, à la condition que les arbres y ressemblent à des arbres, et les pierres à des pierres. »

Tout cela ne laisse pas d'être assez triste. Et sans doute on plaint surtout le peintre, que sa pauvreté condamne à se laisser traiter de cette manière ; mais le critique, lui aussi, mérite d'être plaint, car il n'a au fond que de bonnes intentions ; très sincèrement il s'efforce de se « rendre utile », et d'année en année il souffre davantage de voir qu'il ne réussit pas à se faire aimer. Ses dernières lettres, avant la rupture définitive, sont pleines à la fois d'aigreur et de mélancolie. « Merci de votre bonne lettre, — écrit-il à Rossetti en 1860 ; — mais mon sentiment général à votre sujet est que, dans les petites choses, vous êtes, sans le vouloir, essentiellement égoïste, ne pensant qu'à ce qui vous plaît ou ne vous plaît pas ; et jamais vous ne pensez à ce qui serait bon. Je suppose, cependant, que tel n'est point le cas lorsque vous aimez ; mais je sens que ce n'est point chose *possible*, pour vous, de tenir à moi. Je souhaiterais que votre femme et vous pussiez m'aimer assez pour, par exemple, vous déranger un moment afin de me voir, ou pour faire une retouche à un tableau afin de me contenter pendant que je suis malade. Mais vous ne pouvez pas devenir semblables à moi, et

vous n'arriveriez qu'à m'aimer moins encore, si vous essayiez de le devenir. »

Telle est, en résumé, la correspondance de Ruskin et de Rossetti. Je dois ajouter que ce dernier s'y trouve, en fin de compte, traité encore avec plus d'égards que beaucoup de ses confrères, ainsi qu'on en pourra juger par les deux traits suivants. Le 13 juillet 1855, Madox-Brown écrit dans son journal : « Tout à l'heure, comme j'étais occupé à fumer une pipe, en manches de chemise, dans l'atelier de Rossetti, entre Ruskin. Je fume, il me débite mille absurdités sur l'essence de l'art, précipitamment, d'une voix aiguë : je lui réponds poliment, après quoi je remets ma veste et me prépare à sortir. Et tout d'un coup le voilà qui me dit : « M. Brown, auriez-vous la complaisance de « m'apprendre pourquoi vous avez choisi un sujet « aussi laid pour votre dernier tableau? » Moi, stupéfait d'entendre une telle question, et de la part d'un homme que je ne connais pas, je le regarde dans les yeux, espérant une explication, et je lui demande : « Quel tableau? » Et il me répond, en me toisant d'un air de défi : « Mais, « votre tableau de la British Exhibition! Qu'est-« ce qui a bien pu vous amener à traiter un sujet « aussi laid? C'est grand dommage, en vérité, car « certaines parties du tableau sont d'assez bonne « peinture. » Et Rossetti venait de me dire que, deux jours auparavant, il lui avait loué le sujet de mon tableau! » Mais le second trait est plus frappant encore. M. William Rossetti a retrouvé, dans les papiers de son frère, une lettre de Ruskin, que Rossetti n'aura sans doute pas osé envoyer à

son adresse. Elle était adressée à un brave peintre de Liverpool, William Davis, qui avait prié Rossetti de soumettre à Ruskin une série de tableaux, avec l'espoir que le critique consentirait à lui en acheter un ; car innombrables sont les peintres que Rossetti recommandait ainsi à Ruskin, avec une bonté et un désintéressement, en vérité, admirables. Et voici la réponse de Ruskin : « Monsieur, j'ai eu un grand plaisir à voir vos tableaux. Rossetti en est si enthousiaste que, sans doute, ils doivent être pleins de qualités pouvant intéresser les artistes. Mais votre travail ne deviendra jamais populaire si vous ne vous décidez pas à choisir des sujets plus intéressants. J'ai le sentiment que vous avez dû explorer des lieues avant de tomber sur un paysage aussi indigne d'être peint que celui qui fait le sujet de votre *Fossé et Champ de Blé*. J'imagine, après cela, que votre manière de choisir les sujets et vos habitudes d'exécution sont aujourd'hui trop enracinées pour que je puisse utilement vous en suggérer d'autres. Mais je dois vous apprendre tout au moins ceci... » Et Ruskin explique gravement au peintre la façon dont doivent être préparées et mélangées les couleurs.

Du moins Davis et Madox Brown avaient la liberté de ne point tenir compte de ces observations, tandis que Rossetti dépendait de Ruskin ; et l'on comprend que la dépendance lui ait, plus d'une fois, cruellement pesé. Je sais que Ruskin, d'autre part, lui donnait de l'argent ; encore que, à en juger par ses lettres, les exigences de Rossetti paraissent avoir été des plus modérées ; et deux ou trois fois même Ruskin insiste, se fâche, pour

forcer le peintre à accepter ses offres. Je sais aussi que Ruskin, dans ses écrits, a célébré le génie de Rossetti, et bien au-delà de sa valeur, puisqu'il l'a déclaré supérieur à ceux de Michel-Ange et de Raphaël. Mais, avec tout cela, il l'a constamment humilié, sans le vouloir, sans se douter un seul instant qu'un artiste, et pauvre, pût être humilié de pareils procédés. C'est ainsi, le témoignage de ses lettres est formel sur ce point. Malgré les intentions les meilleures du monde, ce poète, ce prophète, gardait quelques-uns des sentiments, ou tout au moins quelques-unes des façons d'un riche bourgeois et d'un enfant gâté. Et si Rossetti et sa femme n'ont jamais pu se résigner à l'aimer comme un ami, la faute en est moins à leur ingratitude qu'à ses propres défauts : défauts qui, peut-être, l'ont toujours empêché de trouver des amis ; et peut-être est-ce à eux, plus encore qu'à l'éducation et aux goûts particuliers de sa famille, que Ruskin a dû de ne connaître, sa vie durant, « ni l'amitié, ni l'amour ».

Rossetti, d'ailleurs, n'est pas sans lui avoir rendu de précieux services, en échange de l'argent qu'il en a reçu. Non seulement il a travaillé pour lui, et lui a donné longtemps ses meilleures aquarelles ; il a encore été, pour ainsi dire, le professeur de peinture de ce « professeur de beauté ». Vingt fois, en effet, Ruskin, dans ses lettres, s'interrompt de lui faire la leçon pour lui demander tel ou tel renseignement technique, ou pour le consulter sur les propriétés de la peinture à l'huile, ou pour le prier de venir « lui montrer diverses choses en matière de couleur ». Et je ne serais pas étonné que, en matière même de « beauté »,

il ait volontiers recouru au jugement d'un artiste qui n'enseignait point la beauté, qui ne parvenait guère à la réaliser dans ses œuvres, mais qui en avait, par nature, l'instinct et le goût à un très haut degré. Ruskin, lui, aimait la beauté, il aspirait à elle de toute son âme ; mais c'est comme si, par nature, il n'eût pas eu le don de la découvrir. Je veux parler ici de la beauté plastique, et non de la beauté morale, ni non plus de la beauté poétique, que toutes deux il sentait et comprenait à merveille. Mieux que personne, il savait définir l'idéal chrétien; et peu d'hommes ont écrit une prose aussi harmonieuse ; mais, devant un tableau, il se montrait plus moraliste, plus poète, qu'artiste. Toutes ses admirations étaient fondées sur des motifs étrangers à la qualité picturale de ce qu'il admirait : il admirait les sujets, les tendances, la conformité à ses propres théories; ou bien encore il s'enthousiasmait ou s'indignait au hasard. Il méprisait l'art de Madox Brown et glorifiait par-dessus tout celui de Holman Hunt; il déclarait les aquarelles de Rossetti supérieures aux fresques de Raphaël; et les informes caricatures de miss Siddal lui semblaient plus belles que tout ce que Rossetti avait fait de plus beau. Avouons-le timidement : ce « professeur de beauté » ne savait pas voir. Qu'on lise, par exemple, dans l'admirable traduction de M. de la Sizeranne, la page où il décrit la Campagne romaine : qu'on lise une autre de ses pages les plus fameuses, sa description de l'église de Calais[1] : une impression

1. *Modern painters*, vol. IV, chap. I.

très profonde, et vraiment lyrique, s'y trouve rendue avec un art merveilleux, mais avec un art de poète lyrique, par le moyen d'images qui ne sont jamais que des métaphores. La terre de la Campagne romaine est « blanche, creuse et cariée, comme des débris d'ossements humains »; des monticules « se soulèvent comme si les morts qui sont au dessous s'agitaient dans leur sommeil »; des blocs épars « gisent sur ces morts pour les empêcher de surgir », et la « rouge lumière du soir » repose « sur les déchirures des ruines, ainsi que, sur des autels qu'on a violés, un feu qui s'éteint ». L'église de Calais, d'autre part, est décrite comme une personne vivante : ce sont uniquement ses vertus morales qui servent à nous la définir. Et ces descriptions, certes, sont aussi belles que les plus belles peintures; mais un homme qui « voit » ne décrit pas ainsi. Peut-être Ruskin lui-même s'en rendait-il compte? Peut-être a-t-il été plus d'une fois heureux de pouvoir emprunter, pour ses travaux, les yeux de ce sensuel et vibrant « Italien » qui, sans éducation, sans idées, presque sans talent, par la seule force de sa nature d'artiste, a été le véritable initiateur de tout le mouvement préraphaélite?

ÉDOUARD STEINLE

LA LÉGENDE DE L'AIGUILLE (dessin)

(Collection de M. STEINLE)

II

UN PRÉRAPHAÉLITE ALLEMAND

ÉDOUARD STEINLE

Vers le même temps où paraissaient à Londres plusieurs recueils de lettres du peintre préraphaélite anglais Dante-Gabriel Rossetti, une librairie catholique de Fribourg-en-Brisgau publiait, en deux gros volumes, la *Correspondance* d'un autre préraphaélite, le peintre allemand Edouard Steinle, qui fut, comme l'on sait, avec Overbeck, Führich, et le Juif converti Philippe Veit, l'un des chefs de la célèbre école des Nazaréens. Préraphaélites, ces maîtres allemands l'étaient davantage encore, au nom près, que les Millais, les Hunt et les Rossetti; ils l'étaient vraiment autant qu'on peut l'être quand on a le malheur d'être venu au monde après Raphaël; et si leur préraphaélisme n'égalait pas en authenticité celui des peintres d'avant la Renaissance, je serais tenté de dire qu'il était en revanche plus conscient, plus décidé, et, jusqu'à un certain

1. *Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden*, 2 vol. in-8°, publiés par A. M. von Steinle. Fribourg-en-Brisgau, librairie Herder.

point, plus typique. C'est ce que prouve, avec une évidence absolue, le recueil des lettres d'Edouard Steinle. Mieux que tous les travaux de l'histoire et de la critique, il nous introduit dans l'intimité de ces étranges Allemands qui, au seuil du XIXe siècle, se sont efforcés de faire renaître en eux l'âme, et de mener la vie, des artisans italiens du Quattrocento.

Il nous les montre d'abord prenant au sérieux, de tout leur cœur, le fameux paradoxe de Frédéric Schlegel, qui, dès 1803, dans son journal *l'Europe*, accusait Raphaël, Titien, le Corrège et Michel-Ange d'avoir inauguré la décadence de l'art italien. Et leur admiration ne va point, comme celle des préraphaélites anglais, aux Botticelli, aux Ghirlandajo, aux Filippino, aux Piero di Cosimo, ces prédécesseurs immédiats ou ces contemporains de Raphaël, qu'il serait temps, en vérité, de ne plus confondre avec les « primitifs ». Steinle, pour ne parler que de lui, ne reconnaît, sa vie durant, qu'un seul maître, Fra Angelico. C'est de lui qu'à Vienne, dans son enfance, il apprend le dessin : « Mon maître Kupelwieser, nous raconte-t-il dans son *Autobiographie*, avait rapporté de Rome des copies des fresques du Fiesole, au Vatican ; j'employais tous mes instants de loisir à dessiner après elles. » A dix-huit ans, quand il passe par Florence, se rendant à Rome auprès d'Overbeck, sa première visite est pour le couvent de Saint-Marc. « J'y ai vu, écrit-il à son père, de magnifiques et sublimes peintures du Fiesole. » C'est à la chapelle de Fra Angelico, au Vatican, qu'il court, dès son arrivée à Rome : « Sublime,

sublime, sublime! J'ai ouvert des yeux énormes et suis resté en extase. C'est plus grand et plus beau que tout ce qu'on peut rêver. » Et, cinquante après, le 25 mars 1877, il répond à un ami qui lui a fait part de ses impressions d'art à Florence : « Combien je vous remercie et combien je vous félicite de votre jugement sur l'art italien ! Oui, je me rappelle encore, comme si je l'avais devant les yeux, cette *Salutation angélique* de Fra Angelico, peinte sur le mur au premier étage du couvent de Saint-Marc, en face de l'escalier. C'est une œuvre miraculeuse, une des rares œuvres d'art qui expriment vraiment le caractère immaculé de la conception de Notre-Seigneur. Vasari raconte que Michel-Ange, l'ayant vue, lui a dit qu'il était impossible à un homme de peindre une si pure image de la Vierge, et que le maître, pour la peindre, avait dû contempler la Vierge elle-même devant lui. Je ne sais rien qui fasse plus d'honneur à Michel-Ange que ce jugement. Un temps viendra où, des yeux des hommes, les écailles tomberont, qu'y a mises depuis trois siècles la soi-disant Renaissance. Cette fameuse Renaissance n'a rien été qu'une déchéance de la piété chrétienne, et un abandon de l'ancienne tradition sacrée. Fâcheuse, maudite révolution, qui a eu son point de départ dans le prestige exercé sur l'imagination des jeunes gens par la beauté antique, mais dont je ne puis oublier que des papes eux-mêmes s'en sont rendus les complices! »

Voilà bien du préraphaélisme, et tel qu'aujourd'hui encore, chez nos jeunes Rose-Croix, on aurait peine à en trouver de plus radical. Quand il

ne s'exalte pas sur Fra Angelico, Steinle admire les vieux maîtres florentins et viennois, Giotto, Buffalmaco, Simone et Lippo Memmi. L'église de Saint-François, à Assise, lui paraît le monument idéal de l'art de tous les temps. Et il admire fort, aussi, son compagnon Overbeck : mais son œuvre lui plaît surtout parce qu'elle n'est pas « moderne », et il s'empresse d'ajouter que ce n'est là de bon art que d'une façon toute relative, « le meilleur que puisse permettre notre époque ». En sculpture, il place Jean de Pise au-dessus de Michel-Ange; en musique, peu s'en faut qu'il ne préfère Palestrina à Beethoven, leur préférant d'ailleurs à tous deux le vieux plain-chant grégorien.

Mais ce qu'il y a en lui de plus frappant, et par où il se distingue le plus des préraphaélites anglais, c'est que son admiration pour l'art des primitifs s'accompagne d'une foi religieuse au moins aussi profonde, aussi naïve, aussi passionnée que la leur. C'est le plus sincèrement du monde, sans trace d'affectation ni de parti pris, que, dès l'enfance et jusqu'au terme de sa longue vie, il donne pour unique but à sa peinture la plus grande gloire du Christ. Non qu'il soit mystique, ou que sa piété le rende étranger aux choses de la terre : il est simplement pieux, mais avec tant de ferveur et une soumission si parfaite que la prière semble chez lui une fonction naturelle, et qu'on ne s'étonne pas de le voir mêler Dieu à toutes ses pensées.

La même piété se retrouve chez ses amis, Overbeck, Philippe et Johannès Veit; mais tous ces peintres sont des convertis, qui sans doute ont été séduits d'abord par la beauté artistique du catho-

licisme ; et l'on peut toujours supposer que, si leur âme a fini par devenir pareille à celle des vieux maîtres, c'est à force d'avoir cherché à leur ressembler; rien de tel chez Steinle. Il était, lui, catholique de naissance et d'éducation. A Vienne, sa ville natale, il avait appris le catéchisme et fait sa première communion, comme tous les enfants de son âge. Puis sa mère était morte, et il était resté seul avec son père, un ouvrier graveur, excellent catholique, mais nullement dévot, et aussi éloigné que possible des problèmes de la religion. Ce n'est pas non plus à l'école, ni dans l'atelier de son maître Kupelwieser, qu'il a pu prendre les germes de son piétisme. On se demande, en vérité, où il a pu les prendre; et cependant on le voit, à seize ans, exactement le même qu'il va être jusqu'à sa mort. De Rome, où il arrive à dix-huit ans, il écrit à son père des lettres toutes débordantes de foi: « Que puis-je faire pour te remercier de ta tendresse, mon cher père, sinon de prier Dieu qu'il te conserve à moi, et qu'il me donne la force et les moyens de devenir un bon peintre, pour sa plus grande gloire? Et de mon avenir ne t'en inquiète pas, car Dieu n'abandonne jamais ceux qui lui restent fidèles ! » A quoi son père lui répond en l'engageant à aller un peu moins dans les églises, « car le travail est aussi une prière ». Il lui conseille de laisser là ses sujets religieux et de peindre plutôt quelques belles Romaines. « Ne manque pas, lui dit-il, de m'en envoyer des portraits ! » Il le gronde affectueusement, et plaisante comme un jeune homme. « De grâce, lui écrit-il, ne perds pas ton temps à des lectures pieuses, tu te gâterais la

vue. Le travail est, à beaucoup près, moins fatigant pour les yeux. » Et son fils réplique avec componction : « Comment peux-tu me reprocher des lectures pieuses? Ne sais-tu donc pas que nous sommes tous, oui, tous appelés? Et, sans compter que ces lectures nous sont recommandées par l'Eglise, et qu'elles nous sont aussi nécessaires que la nourriture du corps, j'y trouve en outre un extrême profit pour mon art, attendu que l'art véritable ne consiste qu'à revêtir d'une forme belle les vérités religieuses. Tu sais pourtant, mon cher père, que le corps sans l'âme est un vil cadavre ! Mon père bien-aimé, cherche, cherche ! Le Seigneur l'a dit : Cherchez et vous trouverez ! Mais cherche dans le bon chemin ! Je pleure devant Dieu des larmes brûlantes, afin qu'il daigne nous réunir dans l'amour divin. Ah ! mon cher père, la grâce du Très-Haut m'a appris à croire ; puis de nombreuses lectures ont fortifié ma croyance; et maintenant il n'y a pas une des vérités sacrées dont je ne sois profondément convaincu La foi ne doit pas être aveugle. N'est-il pas écrit : « Essayez tout, et gar- « dez ce qu'il y a de meilleur ! » Commence donc, toi aussi, à essayer tout, et tu verras ce qu'il y a de meilleur ! »

Voici comment il décrit à son père l'emploi de ses journées, durant un séjour à Assise en compagnie d'Overbeck : « De très bonne heure le matin, je me lève de mon lit, qui pourrait contenir quatre personnes avec moi. Ma première visite est pour l'église Saint-François, où j'entends la sainte messe. Après l'office divin je regarde, dans l'église, une ou deux peintures ; cela me donne

ensuite plus d'entrain à l'ouvrage. Quand je rentre, tout le monde dort encore dans la maison. Puis je déjeune, je te laisse à penser avec quel appétit! Puis je vais, par le jardin, à mon atelier, où le frère de mon propriétaire, un vieil ecclésiastique, me tient compagnie. A midi, on m'appelle pour le dîner. Après le dîner, une sieste; car la chaleur, ici, est terrible dans l'après-midi. Et, vers le soir, je vais me promener sur le chemin de Saint-Ange, où maître Overbeck vient au-devant de moi. En un mot je suis ravi. Dieu me donne là un bonheur parfait ; et je tremble à la pensée d'en être si indigne, car l'homme n'est que faiblesse, et je me sais le plus faible des hommes. »

C'est avec ces sentiments que Steinle a traversé tout son siècle. A Vienne, où il est retourné en 1833, et où il s'est marié; à Munich où il est allé peindre à fresque auprès de Cornelius ; à Francfort-sur-le-Mein, où il a tranquillement vécu les quarante-sept dernières années de sa vie, sa *Correspondance* nous le fait voir menant de front la peinture et les pratiques pieuses, aussi inébranlable dans sa foi que dans son ardeur au travail. Ses correspondants sont ou des peintres, ou des prêtres et des théologiens ; et, aux uns comme aux autres, il écrit du même ton simple et recueilli, fidèle reflet de la pureté de son cœur. On ne saurait imaginer un plus parfait modèle de l'artiste chrétien, doux, modeste, charitable, sans ombre de jalousie ou de malveillance, multipliant les œuvres et adorant Dieu. Tels ont été jadis, tels du moins il nous semble aujourd'hui qu'ont dû être, les vieux peintres italiens, les Giottino, les Lorenzo Monaco,

les Sano di Pietro, ces maîtres préraphaélites que Steinle avait raison d'aimer, car de toute son âme il leur était pareil.

Le seul malheur est qu'avec une âme très belle il manquait de talent, ce qui ne laisse pas d'ôter à ses lettres une part, sinon de leur intérêt, du moins de leur portée et de leur efficacité morale. Ou plutôt on ne peut pas dire qu'il ait manqué de talent : il avait, au contraire, tout le talent que sauraient donner une application infatigable, un constant désir de bien faire, une exemplaire probité artistique, beaucoup de bon sens, et une dextérité manuelle plus que suffisante. Ses peintures sont incontestablement les mieux peintes de toutes celles des Nazaréens : le dessin y est à la fois élégant et ferme, la composition harmonieuse, la couleur même assez agréable. A une autre école, où il eût eu l'occasion d'apprendre plus à fond son métier, et où il eût trouvé un idéal plus en rapport avec ses moyens naturels, peut-être serait-il devenu un excellent peintre. Mais, dans l'école dont il faisait partie, il n'y avait pas d'emploi pour son talent, ni même pour aucune espèce de talent. Le génie seul pouvait y sauver de la médiocrité ; et Steinle, cela est trop certain, n'avait pas de génie. Il n'était pas de taille à traduire, dans notre temps, les naïves visions de jadis, en une façon qui fût tout ensemble conforme au goût de notre temps et naïve et pure comme celle des anciens. Les préraphaélites qu'il s'était donnés pour maîtres, et dont l'âme en effet était parente de la sienne, les Giottino et les Lorenzo Monaco, ne lui étaient peut-être pas grandement supérieurs en originalité

de pensée et en habileté technique; mais ces saintes gens pouvaient borner leur ambition à continuer ingénument l'œuvre de leurs devanciers, ayant derrière eux tout un courant d'exemples et de traditions, tandis que Steinle et ses compagnons n'avaient derrière eux, autour d'eux, qu'un chaos de formules diverses et contraires. Pour se frayer une voie bien à eux, avec le haut idéal qu'ils avaient au cœur, il leur eût fallu des dons infiniment plus forts que ceux qui suffisaient aux vieux maîtres italiens pour célébrer Dieu en des fresques touchantes. C'est de quoi, au reste, Steinle ne manquait pas de se rendre compte : il déplorait de toute son âme l'état d'anarchie où l'art était tombé depuis la Renaissance, et la difficulté qu'il y avait désormais pour les peintres à faire de bonne peinture vraiment religieuse. Mais il s'obstinait à cette tâche difficile, et son sens naturel d'observation peu à peu faiblissait, faute d'usage ; sa main s'alourdissait, ses souvenirs même d'Italie devenaient moins nets, de telle sorte qu'en gardant tout son culte pour les préraphaélites, il en arrivait à imiter gauchement les vulgaires faiseurs de la décadence, les del Vaga et les Carlo Dolce, ainsi que ses contemporains de l'école de Düsseldorff. Sans cesser de s'inspirer à la même source idéale, son art tournait de plus en plus à l'imagerie pieuse. Aujourd'hui, c'est à peine si ses compatriotes se rappellent son nom ; et son probe travail de plus de soixante ans se trouve, en fin de compte, à peu près sans fruit.

Ses lettres n'en restent pas moins un précieux témoignage de la noblesse de ses intentions, et de

l'admirable loyauté de sa vie. Elles abondent aussi en détails curieux sur le mouvement catholique allemand de la première moitié de notre siècle ; et j'ai dit déjà leur extrême importance pour l'étude des idées et des sentiments de l'école des Nazaréens. Mais les deux gros volumes où elles sont recueillies nous offrent d'autres lettres d'un intérêt bien plus vif encore, de longues et nombreuses lettres adressées à Steinle par les deux amis qui lui étaient le plus chers, les deux seuls qu'il admirait à l'égard des anciens : le poète Clément Brentano et le peintre Overbeck. Les unes et les autres sont assurément parmi les plus belles lettres qui aient été écrites jamais. Deux âmes s'y reflètent qui n'ont entre elles rien de commun, sauf peut-être l'ardeur de leur foi catholique, mais dont l'une paraît infiniment étrange et charmante, et dont l'autre est d'une pureté, d'une douceur, d'une élévation merveilleuses. Heureux Steinle, d'avoir inspiré à de tels hommes une aussi confiante et profonde amitié !

Je ne puis, malheureusement, m'arrêter aujourd'hui aux lettres de Clément Brentano. Elles traitent de trop de sujets divers, et ce sont trop de vraies lettres, des demandes et des réponses, pour qu'une rapide analyse ait quelque chance de les faire apprécier. Qu'on me permette donc seulement de les signaler à tous ceux qu'intéresse l'histoire de la littérature et de la pensée allemandes, et de leur recommander, par la même occasion, la lecture des autres écrits de Brentano, un des hommes dont l'Allemagne devrait être le plus fière. Henri Heine, qui ne s'est point privé de l'imiter,

voire de le copier, n'a rien négligé non plus pour le rendre ridicule : le chapitre qu'il lui a consacré, dans son *Allemagne*, est peut-être d'une perfidie plus subtile encore que celui où il s'est ingénié à discréditer Novalis. Il haïssait à la fois, en lui, son adversaire et son maître, l'ami de Gœrres et le poète romantique. Et comme la ferveur même de la piété de Brentano l'avait, durant les dernières années de sa vie, presque entièrement éloigné du monde des lettres, personne ne s'est trouvé pour tenter sa défense. Il n'a eu d'autres biographes que deux jésuites, les PP. Diel et Kreiten, qui, naturellement, lui ont su gré surtout de son catholicisme. Mais il y avait, sous ce catholique exalté, un délicieux lettré, plein de raison et de fantaisie, érudit, spirituel, profond, aussi à l'aise dans l'ironie que dans l'émotion. On comprend que Steinle, dès qu'il l'a connu, se soit pris pour lui d'une tendresse doublée d'étonnement. Jamais il n'avait rencontré un mystique de cette sorte, qui mêlait aux élans de sa foi les plus libres moqueries, et lui écrivait, par exemple, au sujet du fameux *Triomphe de la Religion*, exposé par Overbeck au Musée de Francfort : « Overbeck étant un parfait catholique, et n'ayant probablement point commis de péché pendant qu'il exécutait son tableau (qui eût peut-être, sans cela, été moins ennuyeux), peu importe, ensuite, qne l'œuvre soit d'une facture qui nous plaise ou non. A l'exposition suprême du jugement dernier, on lui tiendra compte de la conscience avec laquelle il y a gagné son pain à la sueur de son front ; et tout au plus sera-t-il condamné à une légère amende pour avoir accordé si

peu d'égard au besoin de beauté de notre espèce déchue. La beauté, d'ailleurs, n'est nullement le fait des artistes, mais vient directement de Dieu, qui la met dans leurs œuvres où et quand il le veut. Que si donc Dieu en a refusé le don à ce tableau et qu'Overbeck voie dans ce refus un rappel à l'humilité chrétienne, son travail se trouve ainsi servir, finalement, *ad majorem Dei gloriam*. Ainsi soit-il! » Après quoi Brentano démontre à son ami que l'allégorie convient mieux à l'art que les sujets historiques, que la recherche de la beauté plastique n'est pas incompatible avec l'émotion religieuse, et que, du reste, en peinture comme en littérature, « tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux ». Une autre fois, l'entretien des deux amis porte sur la vie des saints, et Brentano décrit à Steinle, avec une abondance extraordinaire de détails pittoresques, d'après les visions de la bienheureuse Catherine Emmerich, le martyre de sainte Ursule et de ses compagnes. Une autre fois, il lui parle de métaphysique, ou de politique, ou d'histoire, et il n'y a pas un de ces sujets qui ne lui soit une occasion de montrer sous quelque aspect imprévu la variété, la hardiesse, la vigueur souriante de son noble esprit.

Mais, pour intéressantes que soient ses lettres, combien celles d'Overbeck nous touchent plus encore! Celui-là est, lui aussi, un méconnu. On a pris l'habitude, depuis cinquante ans, de rire de lui; et le fait est que peu de peintres prêtent davantage à la moquerie. Son *Triomphe de la Religion dans les Arts*, en particulier, est vraiment

d'un symbolisme par trop enfantin, sans compter l'extraordinaire placard explicatif qu'il a cru devoir y adjoindre. C'est d'ailleurs une détestable peinture, et la plupart des grandes compositions d'Overbeck ne valent guère mieux. Non seulement la couleur y déplaît aux yeux, mais on y sent toujours le manque complet de métier, l'inexpérience, la gaucherie, de l'homme qui s'est refusé toute sa vie à étudier la nature. « Rien au monde, écrivait-il à son père, ne me contraindra à travailler d'après le modèle vivant. J'aime mieux connaître un peu moins mon art, et garder intacte la pureté de cœur qui convient au chrétien. » Et l'on comprend que cette ignorance de son art l'ait exposé au dédain de ses confrères et de la critique, dans un temps où la maîtrise du « métier » était tenue pour une des conditions de toute beauté. Mais aujourd'hui, où le métier, hélas! a beaucoup perdu de son importance, aujourd'hui où les peintres n'ont plus le temps de l'apprendre, ni le public le temps de l'apprécier, peut-être quelqu'un devrait-il reviser le procès du maître nazaréen. Il découvrirait, je crois, et nous ferait voir, sous ce mauvais peintre, un très noble et très délicat poète, incomparable pour traduire, en groupes harmonieux de lignes, des sentiments religieux d'une douceur infinie. Il retrouverait ce poète jusque dans les grandes peintures d'Overbeck, jusque dans le *Triomphe de la Religion;* mais c'est surtout dans ses dessins qu'il l'aurait tout entier, dans les cartons du musée de Francfort, dans les charmantes esquisses des musées de Berlin et de Bâle. La piété s'y relève même d'une certaine

beauté formelle; et ni le Pérugin, ni le Pinturicchio, ni les premiers peintres de Cologne n'ont mis dans les yeux de leurs jeunes femmes une grâce plus tendre et plus mélancolique.

Le génie qui a manqué à Steinle, et qui seul aurait pu animer d'un souffle vivant l'héroïque et vain effort des Nazaréens, Overbeck, assurément, ne l'a pas eu, lui non plus. Mais celui-là n'aurait pas ressemblé aux Giottino et aux Lorenzo Monaco, s'il avait eu le bonheur de naître dans l'âge de ses chers primitifs. Il aurait pris son rang parmi les maîtres, égal aux meilleurs d'entre eux pour l'ardeur de la foi et la profondeur des pensées. C'était un homme; et c'était aussi un saint. Je m'étonne que l'Eglise n'ait pas songé encore à le béatifier, afin qu'avec le bienheureux frère de Fiesole il signifiât le type parfait de l'artiste selon Dieu. Steinle disait de lui, au lendemain de sa mort, qu'il était « la plus noble chose qu'il eût rencontrée en ce monde ». — « Mon bien cher, mon bien vénéré maître, lui écrivait-il en 1839, l'art que tu nous enseignes est le plus haut de tous : car tu nous apprends à aimer. » Et, de fait, un véritable parfum de sainteté se dégage des lettres d'Overbeck, si profond et si pur qu'on ne se lasse point de le respirer. On ne saurait imaginer des lettres moins variées, plus constamment remplies des mêmes sujets. Pendant les cinquante ans que dure sa correspondance avec Steinle, il ne parle guère de rien que de Dieu et de son ami : tantôt encourageant celui-ci, le conseillant, s'informant des moyens de lui rendre service, et tantôt le prenant pour confident de ses méditations pieuses, ou

des craintes que lui inspire l'avenir de l'Eglise. Mais il n'y a pas une de ses lettres qui ne porte la marque d'un esprit supérieur, volontairement affranchi des passions terrestres. Je voudrais qu'on les traduisît toutes, en s'efforçant de conserver au style sa mélodieuse pureté ; elles montreraient quelles fleurs, de nos jours encore, la foi peut faire éclore dans l'âme d'un poète.

Voici, par exemple, comment Overbeck consolait son ami de la perte d'une petite fille. Après lui avoir rappelé qu'il avait lui-même, peu de temps auparavant, perdu son unique enfant, l'espoir et la joie de sa vie : « Mon frère, lui disait-il, ne cessons jamais de pleurer nos morts, car le Seigneur lui-même a pleuré au tombeau de son ami. Mais n'oublions pas non plus la parole qu'a prononcée, en pleurant, notre divin Maître : « Je suis la résur-« rection et la vie, et celui qui croit en moi vivra, « même dans la mort. » Ton enfant bien-aimée vit : elle est plus vivante que nous. Ne la vois-tu pas, là-haut, parmi la troupe bienheureuse qui suit l'Agneau, chantant cet hymne de louanges mystérieux que seules les âmes sans péché sont admises à chanter ? »

Dans une autre lettre, il s'excuse de ne pouvoir pas aider de ses conseils un jeune peintre anglais, Frédéric Leighton, que Steinle lui a recommandé : « Bien que, malgré mon âge de soixante-quatre ans, je garde toujours encore l'espoir de faire quelques progrès dans notre art bien-aimé, je me rends cependant compte, très clairement, du peu de valeur de mes œuvres, et je vois combien elles manquent des qualités que de trop complaisants

amis se sont ingéniés à leur attribuer. Mais je n'en continue pas moins à faire comme l'oiseau, et je poursuis doucement ma petite chanson, telle que Dieu me l'a apprise, et je loue et remercie Dieu de toute mon âme pour la bonté qu'il a de faire en sorte que mon œuvre misérable puisse cependant contribuer, çà et là, à raviver dans une âme Son amour et la foi en Lui. »

Et voici quelques lignes de la dernière lettre, écrite par le vieillard, le 28 juin 1869, quelques jours avant sa mort : « Comme je te remercie de m'avoir rappelé, une fois encore, l'image de notre passé, et d'avoir évoqué devant mes yeux l'art des vieux maîtres, cette étoile bénie qui a jadis illuminé ma voie, et dont je me suis efforcé, durant toute ma longue vie, — hélas! si vainement, — de transmettre un reflet à mes contemporains! Mais toi, matelot intrépide, ne cesse point de t'orienter sur elle, ne la quitte pas des yeux, laisse-toi conduire par elle vers l'unique but digne d'être atteint! Le monde, en vérité, continuera à ne chercher, à n'aimer, et à ne louer dans l'art que ce qui vient du monde; mais l'œuvre que tu auras produite en dehors de lui sera comme une semence jetée dans un terrain fertile, et d'elle naîtra, un jour, pour les enfants de Dieu, une riche moisson de fleurs et de fruits. Des signes certains nous prouvent, tous les jours, que puissance a été donnée à Satan de nuire sur la terre. Mais nous, avec l'aide de Dieu, nous n'avons pas à craindre Satan. La croix du Christ est sur notre front : qui pourrait nous nuire? Ceci, mon bien-aimé, j'ai tenu à te le dire comme ton frère en Christ, car

le mal grandit, autour de nous, et ceux qui aiment le Seigneur doivent se prêter assistance. Nous avons à léguer à nos descendants un précieux héritage, celui de la crainte et de l'amour de Dieu. Il faut que sans répit nous disions à nos enfants et aux enfants de nos enfants, pour qu'à leur tour ils le redisent à ceux qui naîtront après eux, que de craindre Dieu et de l'aimer est l'unique sagesse véritable, l'unique bonheur, dans la vie comme dans la mort. »

Mars 1898.

VII

PEINTRES D'AUJOURD'HUI

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

LES BAIGNEUSES

(Collection de M. Jacques Blanche.)

I

UN SALON DE PARIS

(1891)

Tristement, comme on fait toutes choses à la fin d'un siècle, je me suis mis en route ce matin, jour du vernissage, pour aller voir le Salon des Champs-Elysées. Ma tristesse fut pourtant, jusqu'au Parc Monceau par où je devais passer, tempérée de je ne sais quel petit frisson d'espérance. Il me semblait que je ne pourrais manquer de trouver, tout de même, quelque plaisir à cette Exposition. Ce vieux Salon, qui tant d'années m'avait été odieux, je le sentais désormais presque digne d'amitié, par comparaison avec le Salon nouveau, ce fâcheux Salon du Champ-de-Mars où les plus vilaines aspirations morales, intellectuelles, et artistiques de mon temps s'incarnent en un parfait et homogène symbole.

Je songeais à la mémorable scission de 1889, au miraculeux effet qu'elle avait eu de ramener un peu de nos sympathies vers les exposants du Palais de l'Industrie. Ceux-là, du moins, n'exhibaient pas dix tableaux tous les ans; et puis ils n'étaient pas

affolés du désir d'être à la mode; et puis ils ne se donnaient pas des airs de novateurs et d'indépendants; et puis ils ne se refusaient pas à admettre les nouveaux venus; et puis, enfin, la faveur publique les avait décidément délaissés, séduite à jamais par les faciles caresses sensuelles des compères du Champ-de-Mars. Autant de motifs qui me les rendaient chers, sans compter que, si ceux-là ne savaient ni dessiner ni peindre, ils le savaient toujours encore davantage que les troublants jeunes maîtres de l'autre Salon. J'ai pour le bon dessin et la bonne peinture un goût dont je sens bien tout ce qu'il a de suranné, mais dont je commence à croire que je ne réussirai jamais à m'en débarrasser.

Je me disais même que le Salon des Champs-Elysées est sur la rive droite, tandis que le Salon du Champ-de-Mars est sur la rive gauche; et, bien qu'il me soit à présent tout à fait impossible d'expliquer l'avantage que j'y voyais pour le Salon des Champs-Elysées, je me souviens que j'y voyais pour lui un avantage, un avantage considérable. On a des idées si bizarres, avec ce symbolisme qui est dans l'air depuis quelque temps!

Mais, du Parc Monceau aux Champs-Elysées, mon espérance céda la place aux pressentiments les plus noirs. Je compris que, si mon cœur avait changé depuis la scission des deux Salons, mes yeux étaient restés les mêmes, et que mon peu de goût pour les œuvres exposées au Champ-de-Mars ne m'aiderait pas à supporter la vue des œuvres exposées aux Champs-Elysées. Je sentais, hélas! que la défection de M. Gervex, tout en remplis-

sant d'indignation l'âme de M. Bouguereau, n'avait pas ragaillardi sa main; que, pour n'avoir plus dans son voisinage les négligences tapageuses de M. Carolus Duran, M. Jules Breton ne s'était pas remis à varier ni même à soigner ses figures; et que, quoi qu'il pût arriver à M. Besnard, M. Benjamin-Constant en avait maintenant pour la vie à rester M. Benjamin-Constant. Revoir la peinture de ces messieurs, n'était-ce pas risquer de perdre à nouveau ma sympathie pour eux, dont j'éprouvais un si naïf bonheur?

Si, du moins, j'avais eu l'espoir de rencontrer, à côté d'eux, des jeunes gens intéressants! C'est cet espoir qui, jadis, me faisait affronter d'année en année la série des Salons. Mais, maintenant, pouvais-je encore garder là-dessus la moindre illusion? Je savais trop que les jeunes gens d'aujourd'hui n'ont pas le temps de s'étudier eux-mêmes, ni d'étudier les maîtres, ni d'étudier quoi que ce soit. A dix-sept ans, ils envoient leur premier tableau, imité au hasard de A ou de B; si l'imitation leur réussit, ils s'y tiennent à jamais; si elle échoue, ils imitent, l'année suivante, M. C... ou M. D... et ainsi de suite, indéfiniment : à moins qu'ils n'imaginent de réussir par l'excentricité, et alors ils font simplement à rebours des excentriques de l'année précédente. Et si même l'un d'eux montre, malgré tout, quelque personnalité, c'est duperie que de trop s'y intéresser. Il sera forcé de tant produire, et si vite, que toujours il redira la même petite chanson, et toujours avec moins d'efforts et de soin, si bien qu'à la fin on aura honte de songer qu'on a jadis aimé cette chanson,

qui était si peu de chose, et que cette invariable répétition a rendue si banale !

Cependant j'apercevais devant moi le Palais de l'Industrie, et la laideur de ce monument aggravait ma mélancolie. Je crois bien, toutefois, que je me serais résigné à y entrer, sans la providentielle rencontre que je fis d'un guignol, du moins élégant et du plus charmant guignol des Champs-Elysées. Il n'y avait point séance, lorsque je passais là, mais on s'apprêtait pour la séance de l'après-midi ; et je vis deux hommes, en manches de chemise, occupés à nettoyer des marionnettes dévêtues. Là aussi, c'était jour de vernissage : encore y vernissait-on vraiment, tandis qu'au Salon les tableaux sont toujours si anciens, déjà tant de fois exposés sous d'autres titres, que leur vernissage consiste à ne pas les vernir. Les braves gens qui nettoyaient les marionnettes les traitaient avec des égards infinis. Leur rudesse était tendre ; ils avaient gardé la fermeté et la douceur des vieux maîtres. Je restai là, longtemps, à les considérer. Des gamins, sans doute intrigués de ma curiosité, voulurent en prendre leur part. Après quoi ils se mirent à jouer au bouchon, et les nettoyeurs de marionnettes avec eux, et peut-être les marionnettes elles-mêmes, car tout à coup elles tombèrent du banc où on les avait laissées. Tout cela me fit bien comprendre que j'aurais trop d'ennui à voir le Salon de cette année ; et comme j'étais arrivé près du restaurant Ledoyen, j'y entrai pour déjeuner.

Le grand hall était encore à peu près désert. Je m'y installai tout à mon aise, ayant en face de ma

table, assise devant un petit bureau, une jeune caissière brune avec des yeux bleus, dont l'air naturel et discret me toucha beaucoup. Par quel hasard, au moment où les garçons me présentaient le programme des mets qu'ils pouvaient m'offrir, me suis-je rappelé que le restaurant où j'étais avait été témoin jadis d'un événement capital? Oui, c'est chez Ledoyen que, un jour de Thermidor de l'an IV de la République, Tallien et Barras échangèrent, d'une table à l'autre, des propos aigres-doux avec Maximilien Robespierre. C'est là que, sans doute au dessert, et sous l'influence de quelque vieux vin de Bourgogne, fut conçue et jurée la chute de l'incorruptible dictateur. Il me semblait voir la scène, et je songeais à la grandeur d'âme qu'avait dû gagner, devant un si émouvant spectacle, pour peu qu'une addition trop compliquée ne l'eût pas à ce moment absorbée, la caissière qui y avait assisté. Et, par un détour naturel, j'en vins à comparer cette rupture historique avec la scission qui se fit, un siècle plus tard, sans doute au même endroit, dans le restaurant Ledoyen, entre le parti de M. Bouguereau et le parti de M. Meissonier. On était venu déjeuner; jusqu'au dessert on avait espéré que l'affaire s'arrangerait; mais quelque vieux vin aura échauffé les têtes, et d'une table à l'autre on s'est déclaré la guerre. Et, comme la scène de Thermidor avait amené la fin de « l'incorruptible », cette scène de l'année passée a amené la fin du vieux Salon, la chute définitive de M. Bouguereau dans le fossé de l'indifférence publique. Mais aux vainqueurs, à Tallien et à Barras, cette scène n'avait servi de rien,

à cela près qu'elle leur avait permis pendant quelques années de faire plus de bruit sur leur pas sage, d'entretenir des danseuses, et de s'affubler de costumes extravagants qui attiraient vers eux les désirs des femmes. Pour s'être ouvert les yeux sur le compte de Robespierre, le public se les était en même temps ouverts sur ces mesquins personnages qui l'avaient abattu : de sorte qu'on avait eu assez des uns comme des autres ; et c'est Bonaparte qui seul avait gagné dans l'affaire. Maintenant qu'il en a assez de l'art de M. Bouguereau, le public d'aujourd'hui s'apercevra-t-il que l'art de M. Besnard ne suffit pas à le remplacer ? Et quand et de quel côté viendra-t-il, le Napoléon de la peinture de notre fin de siècle ?

Je m'étais inconsciemment tourné vers la porte du restaurant, pour le voir venir ; mais ce n'est pas lui que j'ai vu entrer. C'est simplement deux hommes très élégants, décorés, et parlant très haut, qui se sont assis à une table voisine de la mienne. Ils parlaient de la peinture en général, et de tout ce qui y touche, avec une incompétence si parfaite que je compris bien vite que c'étaient deux peintres.

Je compris aussi que, au Salon de cette année, l'un avait exposé, et non point l'autre, car l'un jugeait le Salon très intéressant, et l'autre tout à fait misérable. Ils ne s'entretenaient, d'ailleurs, que des œuvres des peintres connus ; il me parut clair qu'un artiste n'entrait dans leur rayon visuel qu'à partir du moment où il était décoré, ou honoré d'une troisième médaille. Et, de fait, où irait-on, si l'on devait tout juger par soi-

même, et recommencer sans cesse l'examen?

Sur M. Bouguereau, la victime expiatoire de la peinture contemporaine, leur sévérité fut unanime; elle le fut encore sur M. Gérome, que tous deux considéraient comme un orientaliste de plus en plus insuffisant; elle le fut également sur M. Vollon, qui avait fait jadis des natures-mortes si vivantes, et en faisait maintenant de si mortes. Sur le *Sardanapale* de M. Rochegrosse, leur seul désaccord consista en ce que l'un trouvait, dans cet énorme tableau, une ressemblance avec un coin des magasins du Bon Marché, tandis qu'à l'autre il rappelait davantage un coin des magasins de la Place Clichy. Pour tout le reste, l'optimiste et le pessimiste ne purent arriver à s'entendre. L'optimiste savait gré à M. Jean-Paul Laurens d'avoir traité avec conscience un grand sujet de l'histoire; le pessimiste lui reprochait de l'avoir traité sans intelligence, et d'y avoir omis la vie en même temps que la couleur. L'un louait M. Benjamin-Constant de n'avoir pas, cette année, traité de grand sujet; l'autre ne pouvait lui pardonner d'avoir transporté dans le portrait la vulgarité qu'on croyait réservée à ses grands sujets. Il y en avait un qui trouvait admirable une vache de M. Jules Dupré; l'autre répliquait que la vache était trop luisante, et puis qu'une vache même ne peut se résigner, avec tant d'indifférence, à séjourner dans un paysage d'une si déplaisante verdure. La figure de femme nue de M. Jules Lefebvre ne satisfaisait pleinement qu'un seul de mes deux voisins. L'autre s'étonnait que M. Lefebvre pût, depuis vingt ans, refaire la même figure sans que

celle-ci trahît la moindre trace de vieillesse ; l'artiste devenait plus faible d'année en année, le modèle restait invariablement le même. La *Vierge* de Mme Demont-Breton est-elle imitée de M. Bouguereau ou de M. Jules Breton ? Et M. Jules Breton a-t-il déjà peint quelque chose de plus sec et de plus déplaisant que son *Pardon* de cette année ? Et M. Luminais est-il au-dessus ou au-dessous de lui-même, comme aussi M. Cormon, dans son portrait et sa scène orientale ? Difficiles problèmes où les deux causeurs s'attardèrent sans pouvoir conclure. Je crus bien qu'ils allaient se battre, lorsqu'il fut question de M. Henner ; mais ils ne se battirent pas, et comme je voyais qu'ils étaient toujours d'avis contraire l'un à l'autre, je cessai de les écouter ; ils auraient mis encore plus de désordre dans ma pensée, au lieu de m'instruire.

J'avais d'ailleurs un autre motif encore pour ne me plus occuper d'eux. Le restaurant, peu à peu, s'était rempli ; et voici qu'à ma table même était venu s'installer un jeune couple qui maintenant échangeait, lui aussi, ses impressions sur ce qu'il venait de voir. En contraste parfait avec les deux peintres, ce jeune couple était d'accord sur tous les tableaux. C'était la femme qui parlait, une blonde d'une taille charmante, avec de petits yeux verts souriants, et d'adorables frisons épars sur le front, sous un léger chapeau garni de roses à l'entour et surmonté de deux ailes d'oiseau. Le mari la laissait égrener ses souvenirs ; de temps à autre il hochait la tête, ce qui lui permettait de la mieux regarder dans le fond de ses petits yeux. J'imagine que c'était la première fois que ce jeune

ménage visitait le Salon, car ils étaient émerveillés. La catégorie des œuvres qu'ils avaient vues, du reste, n'avait rien de commun avec celle qui avait intéressé les deux peintres. La femme seule, c'était clair, avait été chargée de faire les choix, et de porter les jugements : indifférente aux réputations consacrées, elle avait choisi et admiré ce qui était le plus gracieux, le plus attendrissant, ou le plus mondain. Les toilettes, dans les portraits, l'attiraient plus que la pureté du dessin; et, dans les compositions, elle mettait le sujet au-dessus de l'exécution. Tout de même, je compris qu'elle était fatiguée de l'ancienne peinture, sans pourtant l'avoir jamais beaucoup vue. Il lui fallait, en art, une apparence de nouveauté, quelque chose qui lui parût ingénieux, ou hardi, ou cruel, des lumières à la façon impressionniste, ou encore un bitume renforcé et quasi pessimiste, comme dans les tableaux de M. Israëls. L'école du plein-air et l'école du plein-brouillard lui plaisaient également; mais elle ne pouvait supporter les écoles moyennes. Et, avec tout cela, elle était charmante : ses petits yeux ne cessaient de sourire, ses lèvres avaient des mouvements enfantins, et elle était si convaincue que, sans jamais s'adresser à moi, elle me convainquait.

Le *Portrait de Famille*, de M. Doucet, un *Portrait de dame*, de M. Raphaël Collin, un *Portrait de deux enfants avec un chien*, de Mlle Thérèse Schwartze, un *Portrait de jeune femme sculptant*, de M. Blair Bruce, *Chez nous*, un intérieur de Mlle Thadée Claudius Jacquet, voilà ce qu'elle avait aimé! Elle n'avait pas vu non plus les

fleurs et les fruits de M. Jeannin sans les trouver admirables. Le portrait d'une dame et d'un jeune homme, de M. Morley Fletcher, l'avait touchée par l'air ennuyé des modèles. Les *Bords de rivière* de M. Nozal sont-ils vraiment un paysage d'une légèreté exquise, et y a-t-il en vérité des vapeurs et des reflets délicieux dans les tableaux de M. Baillet? Je n'oserais le jurer; mais ma voisine n'aurait pas hésité à en faire le serment. Et elle eut des gestes si délicats pour vanter l'expression des figures, les couleurs des robes, la justesse des effets de lumière, dans un certain *Intérieur d'école* de M. Walter Gay, que je faillis intervenir, pour lui avouer combien j'étais de son avis. Mais le jeune couple était pressé d'aller voir la sculpture, et bientôt sa place à ma table fut vide de nouveau.

Elle ne le resta pas longtemps. Un jeune homme aux longs cheveux ne tarda pas à s'y installer; je le connaissais, c'était un ami; sa venue me consola un peu du départ de ma voisine. Mon ami est d'ailleurs un personnage singulier. Il a horreur de la banalité; il veut toujours être seul de son avis, et les plus belles choses le dégoûtent dès qu'il les voit célèbres. Peut-être ferais-je mieux de ne pas rappeler ce qu'il me dit du Salon de cette année; car j'imagine qu'aux personnes sérieuses ses jugements ne sauraient manquer de sembler folie pure. Il en est maintenant à ne plus apprécier que les réactionnaires, ceux qui, par résistance aux formules nouvelles, ont rétréci jusqu'à les renouveler les formules anciennes. Je crois bien que, de tous les peintres contemporains, M. Signol est celui qu'il admire

le plus. « Il a parfois dans ses derniers dessins, me disait-il, des lignes d'une pureté si extravagante qu'il y devient invraisemblable comme M. Odilon Redon et magistral comme Ingres lui-même. » Au Salon, il n'a guère aimé que deux portraits de M. Aman Jean, où la sécheresse et la gaucherie de l'exécution ont pour effet d'accentuer une expression spéciale, maladive et falote. Dans la *Jeanne d'Arc* de M. Lagarde, — encore un des peintres préférés de mon ami, — la figure principale est, paraît-il, d'une vulgarité fâcheuse ; mais les fantômes sont de vrais fantômes, et le paysage est tel qu'il fallait pour les entourer. Mon ami a aussi fort apprécié le tableau allégorique de M. Lecomte du Nouy, malgré l'imitation qu'il y a vue de l'étonnante *Thétis* d'Ingres, le chef-d'œuvre du Musée d'Aix. Il sait gré à M. Lecomte du Nouy de s'éloigner ainsi de notre temps. « Quoiqu'on fasse dans cette voie de recul, affirme-t-il, on y gagne toujours. » Mais, en vérité, je n'ose continuer à citer ses appréciations. Croirait-on qu'un tableau du peintre russe Makowsky, malgré la crudité des couleurs et la surcharge des expressions, lui plaît davantage que les tableaux de M. Jean-Paul Laurens, et qu'il a fort aimé un *Télémaque* de M. Lehoux, où il prétend avoir vu un effort pour restituer le grand art homérique !

Comme la liste de ses admirations, son déjeuner fut court, et je le laissai partir sans trop de chagrin. Mais, quand il fut parti, je découvris, à mon grand étonnement, que de nouveau j'étais seul dans le vaste hall. Il y avait trois heures que j'étais là assis. Je m'étais occupé à entendre les

conversations de mes voisins ; je n'avais rien appris de définitif, j'avais perdu mon temps, et je me sentais moins capable que jamais d'entrer désormais au Salon, avec tant de partis-pris que l'on venait de me mettre en tête. La jolie caissière elle-même avait quitté son bureau, sans doute pour s'aller promener dans la galerie de sculpture et se mettre un peu au courant des toilettes de la saison. Je me trouvais en tête à tête avec un vieux garçon qui, assis à l'autre bout de ma table, lisait gravement le catalogue officiel de l'Exposition. « Ah ! mon ami, ne pus-je m'empêcher de lui dire, comme vous me donneriez une idée impartiale sur ce Salon, si seulement vous pouviez y aller, vous qui paraissez aimer le nom des peintres et qui connaissez mieux leurs visages que leurs œuvres ! Quelle merveilleuse application de la psychologie à la critique d'art vous pourriez tenter, et quelles intéressantes conclusions vous pourriez tirer, sur le génie de nos maîtres, de ce que vous savez de leur appétit et des suites morales de leurs digestions ! »

— En effet, Monsieur, me dit le vieux garcon, je pourrais faire tout cela, et les documents précieux ne me manqueraient point. Mais ce n'est pas pour m'occuper des peintres et de la peinture que je suis ici. Au contraire, Monsieur, car tel que vous me voyez j'ai été peintre, j'ai aidé mon maître, M. Ingres, dans ses travaux de décoration, et M. Ingres se mettait d'accord avec M. Delacroix pour reconnaître que j'avais du talent. Mais, en tout cas, je sentais que c'était un talent dont mon temps n'avait aucun besoin. J'aimais un art tout

d'étude et de pénétration intérieure, et autour de moi on réclamait des œuvres bruyantes, en de hors, riches de petits effets agréables. Et puis, j'avais beaucoup pratiqué les maîtres, beaucoup trop, et un jour je m'aperçus que mon admiration pour eux m'avait à jamais découragé de rien produire moi-même. J'ai renoncé à la peinture ; il n'y a pas de sots métiers ni peut-être même de sottes gens ; et voilà vingt ans que je travaille ici, où tout le monde est excellent pour moi. Quant au Salon de cette année, je l'ai vu. J'y suis allé hier, entre le déjeuner et le dîner, avec l'autorisation d'un gardien dont j'ai fait autrefois le portrait. Voici, d'ailleurs, les titres des choses les plus curieuses que j'ai remarquées ; je les ai notées au crayon ; ce sont, je crois, les seules qui, d'une façon ou d'une autre, soient quelque peu de la peinture dans cet amas de coloriages. Et Dieu sait que je suis indulgent! Une oreille proprement dessinée, un coin de ciel proprement peint, me feraient excuser les pires défauts.

« Ainsi, je n'ai guère trouvé que la tête qui ait quelque valeur dans un grand *Portrait de Cardinal*, exposé par M. Elie Delaunay. L'ensemble du tableau, avec ses rouges monotones, est plutôt déplaisant. Le corps est sec et banal, le décor est insignifiant. Mais la tête témoigne d'un véritable effort pour ressaisir une manière sérieuse, pour approfondir la nature, au lieu de n'en donner toujours qu'une image superficielle. Le dessin est expressif, les lignes du visage, le mouvement des yeux, le ton de la chair, sont d'une simplicité forte et naturelle, qui ne vient qu'à la suite du plus

patient travail d'observation. C'est même un touchant spectacle de voir M. Delaunay, qui naguère était un peintre d'histoire assez médiocre et un portraitiste quelconque, trouver d'année en année le loisir de fortifier son style et de serrer la vie de plus près.

« Je ne puis en dire autant de M. Henner. D'année en année, celui-là néglige plus manifestement sa peinture : ses *Nymphes* et ses *Christ* ont désormais cessé d'avoir forme humaine. Certes, si jamais un artiste n'a pas mérité d'avoir du génie, c'est bien M. Henner, qui, depuis vingt ans, ne paraît pas avoir une seule fois senti la nécessité d'une réflexion sur lui-même, ni sur la valeur de l'art, ni sur quoi que ce soit d'un peu relevé. Il est resté là à préparer son invariable petite sauce, à y faire rissoler son invariable petit morceau de chair blanche. Mais, avec cela, il n'y a pas à nier qu'il ait obtenu du ciel quelque chose comme du génie ; il a un art et une main qui ne sont qu'à lui, et, s'il avait été plus intelligent et plus scrupuleux, peut-être la note qu'il apportait au monde eût-elle eu la valeur de celle qu'y avait jadis apportée Corot. Maintenant encore, galvaudée comme elle est, sa note me paraît charmante. Sa *Nymphe* de cette année ne m'a pas déplu autant que je l'aurais désiré. Le cas de ce mauvais bon peintre ne cessera décidément pas d'être scandaleux.

« Pareillement M. Fantin, d'année en année, a eu beau vulgariser sa manière dans le portrait . ses portraits conservent, malgré tout, la touche d'œuvres de maître. Il n'a envoyé, cette année, que deux de ces compositions plus ou moins wagné-

riennes qu'il ne se fatigue pas de produire, et puis de reproduire par tous les procédés possibles de peinture, de dessin, et de gravure. Ce sont toujours les mêmes formes un peu rondouillettes dans le même brouillard un peu mystique, avec les mêmes notes de couleur un peu vénitiennes. Eh bien! cela me plaît toujours, et j'y trouve un charme secret de bonne peinture qui me rend plein d'indulgence pour la monotonie de la composition et la pauvreté de l'invention.

« Il y a encore, dans ce Salon, un morceau de bonne peinture : c'est un *Portrait de vieux clergyman*, par un Ecossais, M. Guthrie.

— Arrêtez, m'écriai-je : je connais la peinture de ce monsieur. J'en ai vu plusieurs spécimens l'année passée, à l'Exposition de Munich. Cela prétend à être original, mais rien ne tient, et les fautes n'y sont qu'à demi cachées par l'excentricité du style.

— Il y a en effet, au Salon, un autre portrait du même peintre, un homme à cheval, qui m'a paru bizarre et m'a fort déplu ; mais celui dont je vous parle, Monsieur, est ancien; j'y ai lu la date de 1885; et je vous assure que le modelé du visage et des mains y est tout à fait suffisant. Quand M. Guthrie aurait eu du talent et l'aurait perdu, son cas différerait-il beaucoup de celui de la plupart de nos peintres?

« Et puis voilà tout, Monsieur! Il y a encore votre addition, que la caissière a laissée sur son bureau. Vous avez l'air si peu pressé d'aller voir vous-même le Salon que vous me paraissez homme à n'y pas aller, et à imprimer simplement quelque

part les opinions que vous avez recueillies. Ne manquez pas au moins de dire que les miennes sont celles d'un vieux mécontent, qui n'a jamais compris grand'chose à son siècle, et qui maintenant n'y comprend plus rien du tout! »

Je serrai la main de ce vieux brave homme ; et quand je m'aperçus qu'il ne m'avait point parlé de la sculpture, et qu'ainsi moi-même n'en pourrais rien dire, j'étais déjà installé dans ma chambre, occupé à rédiger la fidèle relation des aventures de cette journée.

II

UN SALON DE BRUXELLES[1]
(1893)

I

Je vais essayer de communiquer aux lecteurs belges quelques-unes des réflexions que m'ont inspirées mes visites au Salon de Bruxelles. Ce sont les réflexions d'un étranger, et qui connaît assez mal les peintres belges d'aujourd'hui; mais il connaît assez bien, en revanche, les peintres belges d'autrefois, et il les aime d'une amitié pour ainsi dire familiale, n'ayant guère passé six mois, depuis dix ans, sans venir leur rendre hommage dans le cher pays où ils ont vécu.

Bons vieux maîtres flamands, simples et excellents hommes, depuis les imagiers du XIVe siècle jusqu'aux élèves d'Ommegank, il n'y en a point de si maladroit qui ne sache encore trouver le chemin de mon cœur! A travers leurs œuvres, je les vois qui me sourient, avec leur aimable figure de probes artisans. Et puis ils me parlent de la Bel-

1. Lettres adressées à l'*Indépendance Belge*.

gique, et je m'instruis mieux à leur muet langage qu'aux savantes dissertations des critiques et des historiens.

La Belgique telle qu'ils me la montrent n'est peut-être point la patrie des élégances poétiques, ni des grandes inspirations, ni de ces trouvailles de formes singulières et hardies qui bouleversent du jour au lendemain les traditions d'art d'une race. Pour admirables qu'aient été jadis, en Flandre, les mouvements artistiques, toujours la première impulsion leur est venue du dehors, d'Allemagne aux temps primitifs, au XVIe siècle d'Italie, plus tard de France ; et la voici qui paraît maintenant vouloir venir d'Angleterre.

Mais si le génie belge n'est point de ceux qui se mettent spontanément en marche, de quel beau pas solide et sûr il a marché, tout au long des siècles ! Considérée ainsi dans les œuvres de ses vieux maîtres, la Belgique apparaît comme le pays par excellence, non point sans doute de l'*invention*, mais du *métier* artistique ; et je m'aperçois d'année en année que, dans les arts, l'invention n'est rien, tandis que c'est le métier qui est tout. Car l'invention nous étonne un moment, et puis elle nous lasse, et nous demandons autre chose ; tandis que les arts doivent avoir pour unique but de nous plaire, et c'est par la perfection du métier qu'ils nous plaisent d'un réel plaisir, dont jamais ensuite nous ne nous lassons plus.

Le métier est l'essence même de l'art. Il ne consiste pas seulement dans la dextérité savante de la main, mais aussi dans la justesse de l'œil, et

dans la clarté de la pensée, et dans l'harmonieuse union de ces trois rares vertus. Et je ne crois pas qu'il y ait eu, durant quatre siècles, si petit peintre flamand qui ne possédât plus à fond son métier que les maîtres les plus habiles des autres pays ; qui ne le possédât, tout au moins, d'une façon plus instinctive et plus naturelle, et comme un héritage du génie de sa race.

A Paris, à Londres, à La Haye, à Dresde, à Madrid, à Florence, dans tous les musées d'Europe où cet homme prodigieux se montre entouré de ses pairs, voyez le représentant le plus parfait de la peinture belge, votre Pierre-Paul Rubens : peut-être vous semblera-t-il moins poète, ou moins philosophe, ou moins inventeur que tel maître italien, espagnol ou français ; mais aucun n'est aussi *peintre* que lui, aucun ne l'égale pour la sûreté, la variété, la sublime aisance du métier. Les autres sont de grands artistes ; mais lui, c'est la peinture même. Et je n'aurais garde de juger d'après lui, honneur et miracle de tous les temps, le tempérament artistique des peintres de son pays ; mais comme celui-là entre ses pairs, ainsi tous les peintres flamands se distinguent parmi les leurs pour l'excellence innée et, en quelque manière, inconsciente de leur métier de peintres. Prenez-les aussi grands, aussi petits qu'il vous plaira : les Van Eyck sont plus peintres que les maîtres rhénans qu'ils ont imités ; Van Orley est plus peintre que tous ses confrères romains ; Snyders est plus peintre que tous les animaliers de son temps et du nôtre. Il n'y a pas jusqu'à l'ennuyeux Navez qui n'ait été un peintre :

seul de tous les élèves de David, il a mis un vrai *métier* au service de ses fâcheuses idées. Grands et petits, les peintres belges ont cela de particulier qu'ils sont peintres de naissance : c'est du moins ce que m'ont affirmé leurs prédécesseurs des siècles passés. Et voilà pourquoi, dégoûté depuis bien des années des expositions de Paris et de Londres, j'attendais avec grande impatience l'ouverture du Salon de Bruxelles.

Je me disais que si en France, en Angleterre, dans tous les pays de l'Europe, le métier s'était perdu, ne laissant à sa place que les vaines parades d'une fantaisie individuelle, ignorante et grossière, en Belgique du moins je retrouverais encore des peintres, les derniers peintres de ce mauvais siècle où la recherche à outrance de je ne sais quelle fausse et inutile originalité a successivement étouffé tous les arts. Sans les connaître, j'aimais les peintres belges d'aujourd'hui, et non point tel ou tel d'entre eux dont je savais le nom, mais tous, je les aimais tous, m'imaginant que le plus obscur avait encore en lui, fût-ce malgré lui, quelque reste de l'ancien instinct des peintres de sa race.

Eh bien, non : si je dois en juger par ce Salon triennal, la Belgique n'a guère échappé mieux que les autres pays à la terrible influence de dévastation. J'avais espéré que le Salon de Bruxelles me consolerait ; il m'a désolé. Et je suis encore sous l'effet de la triste impression que j'y ai ressentie.

Non pas au moins que je m'afflige de n'y avoir point trouvé de chefs-d'œuvre. Des chefs-d'œuvre,

il y a longtemps que j'en ai fait mon deuil; notre temps n'en veut plus, ce sont des fleurs trop délicates, et qui exigent trop de soins. Les conditions morales et matérielles de la vie leur sont devenues si contraires, que le génie le plus inspiré n'en saurait désormais produire. Et, pour des œuvres de valeur, je ne dis pas qu'il y en ait beaucoup au Salon de Bruxelles; mais il y en a bien trois ou quatre, ce qui est tout de même quelque chose comme beaucoup pour une exposition d'à présent. Non, mon chagrin ne vient point de là. Il vient de ce que je m'attendais à trouver à Bruxelles une population de peintres sachant encore peindre, ayant, sinon du génie, au moins de la science, et sinon de la science, au moins de la vue, et sinon de la vue, au moins de l'adresse de main; et je n'ai rencontré que de maladroits gâcheurs, incapables, tout comme leurs confrères des Salons parisiens, de comprendre la beauté d'une ligne ou de sentir l'éclat d'une lumière, ou seulement de copier avec quelque justesse les modèles qu'ils imitent. En dehors de ces trois ou quatre morceaux de valeur, le Salon de Bruxelles est rempli de ce qu'on appelle aujourd'hui des *efforts intéressants;* mais ces intéressants efforts ne tendent, au fond, qu'à introduire, dans la peinture, des idées et des sentiments dont elle ne s'accommodera jamais; ils tendent surtout à rompre le dernier petit fil par où la peinture contemporaine tenait encore à la vraie peinture.

Ce qui manque aux peintres belges du Salon de Bruxelles, ce n'est pas l'originalité, ou plutôt je ne me plains point de leur manque d'originalité.

L'originalité, dans le sens extravagant qu'on donne aujourd'hui à ce mot, il n'y a pas un des grands peintres flamands d'autrefois à qui elle n'ait manqué. Ces maîtres admirables ont toujours été des imitateurs : ils auraient frémi à la seule idée de faire autrement que leurs devanciers. Les Van Eyck ont imité les maîtres de Cologne; les peintres du xve siècle ont imité les Van Eyck; ceux du siècle suivant ont imité les uns Raphaël, d'autres Léonard, d'autres, hélas! Michel-Ange; Rubens a tour à tour imité Pourbus, Venius, puis les Vénitiens, puis le Caravage et les Bolonais; il a fini par imiter Jordaens et Van Dyck, qui ne sont ce qu'ils sont que pour l'avoir imité. Et voyez, par exemple, la grande école d'Anvers : depuis Rubens jusqu'à Van Tulden, tous, Van Dyck, Jordaens, Craeyer, Snyders, Seghers, tous peignent dans le même style; vous croiriez, à les apercevoir, qu'ils peignent tous de la même façon; mais chacun a son tempérament qui l'empêche de ressembler aux autres; et quand on a fini d'être frappé de leur ressemblance, leur différence apparaît, mille fois plus saisissante et d'un effet mille fois plus plaisant que si chacun avait dû se mettre en peine de sujets, de style, de procédés pour lui seul. L'imitation n'est point la faiblesse des grands artistes, mais leur force ; et jamais un grand artiste n'affirme si clairement son originalité que lorsqu'il prétend s'en tenir à une simple imitation.

Mais le malheur des peintres d'à présent est que, sans cesser d'imiter, ils cessent de vouloir imiter ; et c'est encore qu'ils n'ont point confiance dans les maîtres qu'ils imitent, cherchant toujours à les dé-

passer, où bien à mêler à leur influence celle d'autres maîtres opposés. Ils s'attachent à l'un; mais voici qu'il en vient un autre qui les attire à son tour; et, dans l'embarras où ils sont pour choisir, ils tâtonnent, ils négligent de se constituer un métier, leurs yeux se brouillent et leur main s'engourdit. De là ces continuels efforts qui n'aboutissent jamais; ils croient chercher, et, en attendant, ils perdent; ils croient inventer, et leur soi-disant invention est le reflet d'imitations si diverses que l'on ne trouve plus dans leurs œuvres la moindre trace de leur vision personnelle. A force de regarder des peintres, ils perdent de vue la nature, et ils perdent aussi de vue la peinture : car la peinture est un métier, et qui consiste à voir et à traduire ce qu'on voit.

Si vous êtes restés, comme moi, plusieurs années sans entrer dans une exposition, allez au Salon de Bruxelles, et vous sentirez comme moi que c'est un spectacle désormais impossible. C'est l'anarchie la plus monstrueuse : cent styles présentés côte à côte, qui se contredisent, s'excluent les uns les autres. Et aucun moyen de préférer l'un à l'autre, ni d'espérer que l'un finira par effacer les autres! Voilà ce qui affole les jeunes peintres : on leur a affirmé qu'ils avaient avant tout le devoir d'être *eux-mêmes*, c'est-à-dire de n'imiter personne; et ils trouvent ces cent styles qui tous les attirent, ne leur laissant pas même le loisir de se demander s'ils ont, des choses, une vision à eux; ils imitent, puis essaient de se reprendre, et ils imitent de nouveau. Mais, dans cette stérile poursuite d'une originalité qui toujours les

fuit, ils négligent d'exercer leurs yeux et leur main, ils négligent de former leur goût; ils étouffent l'instinct de peintre que la nature avait mis en eux. Changeant de style tous les six mois, se méfiant en tous cas du style qu'ils ont choisi, comment pourraient-ils s'y perfectionner? Et, en fin de compte, cette originalité qui leur a tout fait perdre, ils la perdent aussi : car il en est de l'originalité comme de la Fortune, que certain fol avait cherchée à tous les coins du monde, tandis qu'elle était tranquillement assise au chevet de son lit.

II

Retournez plusieurs jours de suite dans un musée, dans votre Musée Ancien, par exemple. Chacune de vos visites vous fera faire de nouvelles découvertes; et si, la première fois, il y a dix tableaux qui vous ont frappés, il y en aura cinquante dès la cinquième fois. Des œuvres qui d'abord vous avaient paru insignifiantes finiront par vous plaire; aux plus médiocres vous sentirez encore un charme de simplicité, ou de probité, ou d'application.

Retournez plusieurs jours de suite dans une exposition de peinture moderne, par exemple au Salon de Bruxelles. Chacune de vos visites vous amènera de nouvelles déceptions. Les œuvres qui d'abord vous avaient semblé les plus belles finiront

par vous ennuyer; et si, la première fois, il y a cinquante tableaux qui vous ont frappés, il n'y en aura plus dix dès la cinquième fois.

A moins pourtant que je n'aie le tort de croire générale une infirmité dont je sois seul atteint. J'imagine même que bien des personnes sont retournées cinq fois au Salon de Bruxelles, qui ne sont pas entrées une seule fois au Musée Ancien; celles-là seront fort en peine d'apprécier l'exactitude de mon observation. Mais, générale ou particulière, cette infirmité m'a rendu de plus en plus pénibles mes visites successives au Salon triennal. Tous les jours j'étais forcé de rayer plusieurs noms sur la liste où j'avais noté, la veille, les tableaux de quelque valeur; je crois que j'aurais fini par tout rayer, si je n'avais pas arrêté mes visites. Les bons tableaux se clairsemaient, s'échappaient au fur et à mesure de mes mains, pareils à ces fameux voyageurs de la complainte qui, *en partant de Cadix*, *étaient dix*, mais qui, *en entrant à Carcassonne*, *n'étaient plus personne*.

Peut-être, après cela, les expositions sont-elles des endroits où il ne faut aller qu'une fois. Elles diffèrent des musées comme le journal diffère du livre; et j'imagine que, dans le journal le mieux informé, les télégrammes les plus intéressants finiraient par paraître un peu ennuyeux, à la cinquième ou sixième fois de suite qu'on les relirait.

Les musées, comme les livres, sont faits pour répondre à notre besoin d'émotion; les expositions, comme les journaux, s'adressent simplement à notre curiosité. Je ne sais point, par exemple,

quel effet produirait dans un musée le *Vieux quai au Crépuscule* de M. Gilsoul ; peut-être l'y trouverait-on trop enflé d'intention et trop mince d'exécution, trop violent et pas assez fort. Mais au Salon de Bruxelles j'ai eu grand intérêt à le voir. Parmi les *efforts intéressants* dont je parlais tout à l'heure, celui-là est du moins un effort dont je comprends la portée, et qui ne tend pas à dépasser les limites de la peinture.

C'est l'œuvre d'un homme — d'un jeune homme sans doute — qui, avant de chercher à voir et à peindre autrement que les autres, a d'abord essayé de voir pour son compte, et de peindre comme il voyait. Son métier n'a encore ni l'aisance, ni la sûreté, ni la richesse, sans lesquelles il n'y a point de peinture qui mérite de vivre ; mais enfin, c'est un métier de peintre et non point de photographe, ni de dessinateur de modes, ni de caricaturiste, ni de professeur de philosophie, comme dans la plupart des tableaux d'alentour. Et la vision de M. Gilsoul est aussi une vision de peintre. L'émotion qu'il a ressentie, il a voulu la rendre par les seuls moyens de la peinture. Il n'a point représenté l'immobilité, ni la mélancolie, ni l'abandon, mais un certain vieux quai immobile, mélancolique, et abandonné. Son tableau est un tableau, tandis qu'on n'en voit plus guère aujourd'hui qui ne soient ou de prétentieux sermons ou de banals faits-divers.

La vision de M. Gilsoul est un peu brutale : les nuances, les demi-teintes ne paraissent pas exister pour lui. C'est, je crois, ce que l'on est en train de vouloir considérer comme le trait

essentiel du tempérament flamand; et je crains même que, par un noble scrupule de patriotisme, plusieurs des jeunes artistes de votre pays n'exagèrent à dessein leur manque naturel de finesse : l'ambition d'être *bien flamands* va jusqu'à étouffer en eux l'ambition de plaire. J'ai l'idée, cependant, qu'ils pourraient avoir plus de grâce et d'élégance sans renier pour cela le génie de leur patrie. Au temps où existait encore un art flamand, cet art n'était point grossier ni brutal, mais au contraire le plus fin de tous, le plus délicat, le plus nuancé. L'architecture flamande se distingue des autres par l'abondance, souvent même excessive, des menus détails. Les peintres flamands du xve siècle, s'ils ont eu un tort, ont eu celui de vouloir trop finir leurs tableaux. Plus tard, Van Dyck, un Flamand d'Anvers, a été le plus élégant, le plus discret des peintres. Il y a bien Rubens : celui-là peut vous sembler brutal, si vous le jugez par les seuls tableaux que vous ayez gardés de lui en Belgique. Mais, à coté de ces grandes compositions d'église, destinées à être vues de loin et à produire un gros effet, Rubens a peint des centaines de petits tableaux qu'on trouve, par exemple, à Londres, à Dresde, à Madrid : et jamais aucun peintre, ni les primitifs, ni Van Dyck, ni les maîtres français du xviiie siècle, n'ont su chanter une si douce, si mobile, si caressante chanson de formes gracieuses et de légères nuances.

Ce qui manque au tempérament flamand, si l'on en juge d'après l'art ancien des Flandres, ce n'est point la finesse ni l'élégance, mais plutôt certaine aptitude toute intellectuelle aux symboles,

allégories, et autres variétés de l'idée générale. Les peintures symboliques des Van Eyck, fort heureusement, ne sont des symboles que pour les professeurs; mais, depuis Van der Weyden jusqu'à Leys, je ne crois pas qu'un peintre belge ait su traduire en peinture ce qu'on appelle une idée. Comparez, au point de vue de l'expression symbolique, les allégories des primitifs flamands avec celles des Florentins, ou celles de Rubens avec celles de Poussin : les Flamands sont meilleurs peintres, ils ont plus de métier, souvent plus de charme; mais ce ne sont que des peintres, et l'idée générale n'est jamais leur fait.

Aussi n'ont-ils de goût que pour l'idée générale et le symbole; car ces malheureux ne se plaisent qu'aux biens qui leur sont interdits. Aux environs de Boitsfort, dans un sol humide et gras qui produirait d'excellentes pommes de terre, des horticulteurs belges ont eu l'idée de cultiver l'ananas; d'autres, à Gand, sous la pluie et la neige, cultivent des fleurs de serre chaude qu'ils exportent jusqu'en Italie. Et pareillement les peintres belges, nés pour être des peintres, n'aspirent qu'à être des professeurs de philosophie. Ils dédaignent la pomme de terre, et se précipitent éperduement à la conquête de l'ananas. Mais les ananas belges ont beau coûter aux horticulteurs des soins et des frais infinis : j'en ai mangé; ils sont fades, avec un goût de pomme de terre; tandis qu'il n'y a pas de pays en Europe où la pomme de terre soit plus savoureuse, ni où l'on sache mieux lui donner l'apprêt qu'elle mérite.

Les ananas sont innombrables au Salon de

Bruxelles, je veux dire les mauvaises peintures à prétentions intellectuelles : allégories, scènes religieuses, symboles, etc. A mesure que l'on sent moins le charme propre de la peinture, à mesure que l'on se déshabitue de connaître et d'aimer le *métier*, on s'asservit davantage à ces funestes idées générales qui sont en train de tout envahir. Mais je ne voulais parler ici que des morceaux de vraie peinture ; il est temps que j'y revienne.

J'en ai vu deux, surtout, qui m'ont consolé de la bruyante médiocrité de leur entourage. Ils sont malheureusement fort mal placés, ce qui les rend difficiles à voir ; pas si mal placés ni si invisibles, pourtant, qu'ils ne puissent suffire à faire apprécier le talent d'un des artistes belges les mieux doués, les plus honnêtes, les plus exemplaires de notre temps.

L'un de ces morceaux est un portrait de femme ; l'autre, la grande figure d'une jeune femme jouant de la harpe, s'appelle, sur le catalogue, *Harmonie*. Ils portent, tous deux, le noble témoignage d'une longue vie toute consacrée à l'étude de l'art et de la nature. Avant de les peindre, leur auteur, M. ter Linden a travaillé trente ans à saisir les secrets de son métier de peintre : sans autre souci que la pure beauté, à l'écart des écoles, des coteries, des intrigues au jour le jour où les meilleurs désormais sont contraints de se mêler, il a marché seul à la poursuite de son idéal. Plusieurs fois, si j'ai bon souvenir, l'estime de ses pairs a failli attirer sur lui l'attention du public ; et puis l'attention du public est allée à d'autres, qui, sans

doute, avaient mis plus de soin à se la conquérir. Mais l'estime de ses pairs lui est restée. Parmi les formes diverses de la gloire, M. ter Linden n'en a obtenu qu'une, la moins recherchée de toutes, mais aussi la plus enviable : ignorée de la foule, son œuvre est de celles qu'un artiste ne peut s'empêcher de chérir.

Elle est ignorée de la foule, parce qu'elle est conçue et exécutée en dehors de la foule. J'imagine qu'autrefois elle a dû paraître en avance de son temps, et qu'aujourd'hui elle paraît en retard. Elle n'est ni classique, ni romantique, ni impressionniste, ni symboliste ; elle n'est ni florentine, ni vénitienne, ni anglaise, pas même « flamande », dans le sens que vous donnez aujourd'hui à ce mot : elle est simplement naturelle, franche, savante; l'artiste qui l'a peinte ne s'est occupé que de nous montrer les choses telles que ses yeux les voyaient.

J'admire beaucoup les paysagistes belges d'il y a vingt ans, Hippolyte Boulanger, en particulier, Artan, Fourmois, et d'autres encore. Mais ils ont tous quelque chose de lourd, d'embarrassé, d'un peu maladroit qui nuit à la perfection de leurs paysages. Mettez-les en compagnie des Corot, des Chintreuil, voire des Courbet : ils seront gênés comme des rustres dans un salon ; eux-mêmes vous supplieront de les faire sortir. Seuls les paysages de M. ter Linden supportent sans trop de dommage la société de ces œuvres françaises.

C'est que M. ter Linden, à peu près seul, aujourd'hui, avec quelques vieux peintres français, reste fidèle à l'ancienne tradition, qui voulait que

toutes les audaces de l'idée et de l'expression fussent toujours appuyées sur un immuable métier. Belle, sainte tradition : c'est elle qui fait paraître les œuvres d'art si *vieux jeu* au moment où elles sont peintes, mais qui, vingt ans après, les revêt d'une immortelle jeunesse. Car les audaces deviennent banales, les tapages finissent par s'assourdir ; mais le métier demeure, et avec lui la part d'idéal qu'il a pu exprimer.

III

UNE EXPOSITION D'ŒUVRES DE PUVIS DE CHAVANNES (1894)

Une exposition d'œuvres de M. Puvis de Chavannes, s'est ouverte, ces jours derniers, à propos de laquelle tous les critiques d'art ont été unanimes, une fois de plus, à exalter le génie de celui qu'ils appellent « le plus magnifique artiste de notre temps ».

L'exposition en elle-même, à dire vrai, n'a pas grande importance. Les cinq ou six tableaux qu'on y trouve, d'époques très diverses, n'ont rien qui les distingue particulièrement de toutes les œuvres déjà connues de M. de Chavannes. Mais je me suis demandé à cette occasion, et je prends la liberté de demander à mes lecteurs, si le temps ne serait pas venu de mettre enfin, dans notre appréciation de l'art de cet admirable peintre, plus de sang-froid et plus d'équité. Car il suffit de passer cinq minutes à son exposition, ou encore au Musée du Luxembourg, devant *le Pauvre Pêcheur*, ou

encore à la Sorbonne ou à l'Hôtel de Ville, pour se convaincre de cette vérité : que les peintures de M. de Chavannes sont très mal dessinées ; que leur coloris, plaisant ou non, est en tout cas rudimentaire ; et que jamais un peintre n'a poussé à ce degré l'ignorance — ou, si l'on veut, le dédain — de ce qu'on appelle le *métier*. N'importe quel élève de l'Ecole des Beaux-Arts dessine et peint plus adroitement que ce maître fameux, le plus fameux à coup sûr de tous les peintres vivants.

C'est là, je le répète, non pas une opinion personnelle, mais un *fait*, autant du moins qu'il est permis d'employer ce mot en matière de critique. C'est un fait que les figures de M. de Chavannes, lors même qu'elles doivent symboliser la santé, ou l'élégance, ou la beauté physique, se trouvent être difformes par quelque partie de leur corps, avec des membres inégaux, mal attachés, des traits en désordre, des poses et des gestes d'infirmes; et, comme elles sont telles, sans doute, contre le gré de l'auteur, on peut affirmer d'une manière tout à fait positive qu'elles sont mal dessinées. Et c'est un fait aussi que les couleurs, dans cette peinture, s'étalent par plaques uniformes, sans nuances, sans transparence ; qu'elles sont en outre effacées, amorties, réduites au rôle le plus mince possible. Ni dessin ni couleur, ou plutôt un dessin détestable et presque pas de couleur : voilà ce qu'on ne peut s'empêcher de constater toujours, dans les tableaux de M. Puvis de Chavannes. Et pourtant il y a quelque chose dans ces tableaux qui impose aux plus rebelles d'entre nous, sinon de l'admiration, au moins du respect,

et qui nous fait mettre cet art bien au-dessus d'autres plus habiles. Il y a certainement quelque chose : resterait à savoir un peu exactement ce que c'est.

C'est, dira-t-on, le génie. M. de Chavannes ne sait ni dessiner ni peindre ; mais il a du génie, et il ne lui en faut pas davantage pour dépasser infiniment les plus savants et les plus adroits des peintres de talent. Je ne demande pas mieux que d'admettre cette explication. Mais encore faut-il que le génie de ce peintre s'exprime dans sa peinture, et par les moyens de sa peinture ; or ce n'est assurément ni son dessin ni son coloris qui peuvent nous en fournir l'expression. Car on ne saurait traiter de *génial* un dessin qui n'arrive pas même à réaliser l'intention de l'artiste, ni un coloris qui s'ingénie manifestement à se faire oublier. La vérité est que non seulement nous n'*admirons* pas le dessin et la couleur de M. de Chavannes, mais que, tout au contraire, nous les lui *pardonnons*. Ce que nous admirons chez lui, ce qui constitue le réel, l'unique mérite de son art, c'est l'intention et la composition de ses tableaux. Par là, mais rien que par là, il domine ses confrères. Il emploie son art à exprimer des émotions, et il les exprime par une ordonnance harmonieuse de lignes. A l'inverse de la plupart des peintres, qui font de la peinture *en prose*, il essaie de faire une peinture poétique ; car la distinction de la poésie et de la prose peut exister dans la peinture et dans la musique tout aussi bien qu'en littérature. Nous sentons que ce qui importe à M. de Chavannes, et par

suite à nous, dans ses tableaux, ce n'est point le détail, mais l'ensemble ; et, en faveur de l'ensemble nous consentons à négliger, à oublier le détail.

Encore cette explication ne suffit-elle pas pour faire comprendre le profond respect qu'il nous inspire. Les émotions qu'il cherche à exprimer sont nobles et touchantes, assurément; mais elles n'ont rien de si original, ni de si profond, que nous puissions fonder sur elles seules notre admiration. Que sont-elles, par exemple, en comparaison de celles qu'ont exprimées les grands peintres-poètes d'autrefois, depuis le Fra Angelico jusqu'à Rembrandt et Poussin ? Est-ce que la moindre esquisse d'Eugène Delacroix n'est pas plus imprégnée de poésie, et d'une poésie plus humaine, que les *Jeunes Picards s'exerçant à la lutte*, ou le *Victor Hugo offrant sa lyre à la Ville de Paris ?*

Et puis il n'y a pas d'émotion si profonde qu'il ne faille encore savoir l'exprimer. M. de Chavannes a le sentiment de la grande composition. Ses vrais précurseurs dans l'histoire de l'art, ce ne sont point les peintres italiens d'avant la Renaissance, comme on l'a trop volontiers répété : l'incorrection même du dessin est d'une tout autre nature chez lui que chez eux. Ses vrais précurseurs, ses maîtres directs, ce sont nos grands peintres-poètes français du XVIIe siècle, le Lesueur de l'Hôtel Lambert, surtout Nicolas Poussin. Mais quand Poussin avait enfin arrêté — après d'innombrables essais, dont témoignent immortellement ses dessins du Louvre — la composition définitive d'une allégorie, il s'occupait ensuite, avec une égale sollicitude, à

réaliser dans sa peinture, par le dessin et par la couleur, le plan d'ensemble qu'il avait conçu. M. de Chavannes, lui, s'en tient à l'esquisse : ses œuvres les plus achevées restent au même point que les premiers *projets* de Poussin. Nous y découvrons bien le plan qu'il a conçu, l'harmonie générale qu'il a voulu produire ; mais il n'y a point de plan si magnifique qui puisse se passer de réalisation, et l'harmonie de l'ensemble est fatalement un peu compromise quand les détails manquent d'harmonie. Les plus purs rêves de beauté antique risquent de ne nous toucher que médiocrement, si nous les voyons traduits par des corps difformes. Des jambes tordues font perdre de sa noblesse à la plus noble démarche ; et rien n'est tel qu'un bras mal emmanché pour déprécier un beau geste.

Dieu me garde de médire de la peinture de M. de Chavannes ! Je l'admire, telle qu'elle est, autant que personne, et j'essaie simplement d'analyser les motifs de ce sentiment qu'elle m'inspire. En visitant, l'autre jour, l'exposition de ses œuvres, j'ai eu plus nettement encore une impression dont j'avais été frappé déjà au Salon du Champ-de-Mars. Il m'a paru que notre culte pour l'art de M. de Chavannes était un phénomène psychologique tout à fait anormal, sans aucun rapport avec notre admiration pour le talent de tel ou tel autre peintre. Chez les autres peintres, nous admirons des qualités qu'ils ont, un dessin élégant, une couleur harmonieuse ou vivante, ou encore la vérité de l'image, tandis que, dans les tableaux de M. Puvis de Chavannes, nous admirons autre chose que ce qui y est. Les nobles qualités d'émotion et de

poésie, la belle composition de l'ensemble, l'effet décoratif même, si l'on veut, ce sont assurément des mérites très appréciables; mais ils ne suffisent pas à justifier une admiration aussi profonde, quand on pense surtout à toutes les faiblesses de forme et de métier qui leur font contrepoids. C'est donc que cette peinture de M. de Chavannes représente pour nous autre chose qu'elle-même.

Elle représente pour nous, je crois, une réaction contre des excès contraires dont nous avons fini par nous fatiguer. En peinture comme en littérature, un moment est venu, il y a quelques années, où nous avons eu assez et trop de réalisme, assez et trop de soi-disant vérité, et de ce relief brutal et de cette aveuglante couleur dont on s'acharnait à nous accabler. Une soif nous a pris de rêve, d'émotion, et de poésie. Saturés d'une lumière trop vive et trop crue, nous avons aspiré au brouillard. Et c'est alors que nous nous sommes passionnément attachés à l'art poétique et brumeux de M. de Chavannes. Nous en avons aimé jusqu'à ses pires défauts, jusqu'aux erreurs de dessin et jusqu'au manque de couleur, tant nous étions las d'admirer, chez les autres peintres, ce que nous y prenions, bien ingénument, pour du dessin et de la couleur. L'art de M. de Chavannes a ainsi été pour nous comme une guérison; nous nous sommes attachés à lui comme des malades à un traitement nouveau.

Mais encore ne faut-il pas que le traitement, à son tour, devienne une maladie. Aujourd'hui le rôle historique de la peinture de M. de Chavannes peut être considéré comme fini. Peut-être a-t-il

même déjà trop duré : car j'ai été frappé, aux derniers Salons, de constater la disparition presque complète de la couleur . D'année en année, la peinture pâlit et s'embrume ; et l'on ne peut s'empêcher d'en vouloir un peu à M. de Chavannes de cette universelle décoloration. Toujours est-il que sa peinture n'a plus désormais pour nous l'intérêt d'une réaction, d'une protestation ; l'heure est venue où nous pouvons enfin la considérer à un point de vue purement artistique, et y chercher simplement les qualités qui s'y trouvent. C'est à cet examen que je prends la liberté d'inviter mes lecteurs. Qu'ils retournent une fois de plus devant ces tableaux naguère si profondément et si justement vénérés, et qu'ils se demandent si, de bonne foi, ils trouvent encore autant d'attrait que par le passé à un art, certes, très noble et très haut, mais qui manque absolument à toutes les traditions de son métier, et qui, après avoir été précieux à son heure, est en train d'exercer sur notre peinture française l'influence la plus détestable ! Le moment ne serait-il pas venu de transférer notre admiration à des peintres qui prennent soin de dessiner et de peindre, tout en gardant toujours à M. Puvis de Chavannes la part de reconnaissance et de respect que nous lui devons ?

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

LA BONNE ET L'ENFANT

IV

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

(1891)

Un hasard m'a fait assister, l'été dernier, à l'inauguration du Salon du Champ-de-Mars. C'était, on s'en souvient, un joyeux baptême : je ne voyais autour de moi que claires toilettes, visages épanouis, bras levés au ciel en signe d'enthousiasme. Et, par un contraste singulier, à mesure que j'avançais dans les pompeuses salles, je sentais devenir plus forte en moi la désolante sensation d'assister à un enterrement. C'étaient, par dizaines, les belles admirations de mon adolescence qui agonisaient.

Tous ces peintres que je revoyais là étaient les mêmes qui, à leurs débuts, m'avaient semblé si hardis et si personnels ! Je les revoyais avec les mêmes œuvres, ou du moins les mêmes qualités appliquées de la même façon. Les uns continuaient à capter le plein air, les autres à accentuer le clair-obscur, d'autres encore à imaginer des formes d'une distinction paradoxale. Et j'aurais voulu m'en aller bien loin, devant les Bolonais du Louvre, par exemple, qui, malgré leur mépris

du plein air et du paradoxe, malgré la misérable banalité de leur clair-obscur, m'eussent intéressé davantage que cette élite de la hardiesse artistique de notre fin de siècle.

Hélas! c'est justement que ces hardis novateurs n'avaient pas assez changé. Chacun, ayant trouvé une note, la répétait invariablement. La note, au début avait été rare; maintenant elle était devenue vulgaire. Autrefois elle m'avait paru originale; je découvrais maintenant qu'elle n'était pas belle. Car le charme de l'excentricité a vite fait de s'user, et il n'y a que le charme de la simple beauté qui dure éternellement.

Voilà une déception que ne causera à personne la peinture de M. Renoir. Celui-là a découvert vingt notes qui étaient à la fois originales et charmantes; et dès qu'il en découvrait une, il se remettait en quête d'une autre, ayant le sens critique le plus sévère et la conception d'art la plus haute qu'ait depuis longtemps possédés un artiste créateur.

Je ne connais pas la première manière de M. Renoir. Quelles œuvres peignait-il jadis, dans l'atelier de Gleyre, lorsque déjà la pratique de la peinture sur porcelaine avait formé son œil et assoupli sa main? Je ne puis que le deviner. Mais je connais et tout le monde connaît la seconde manière de M. Renoir, celle qu'il pratiquait aux âges héroïques de l'impressionnisme en compagnie de MM. Monet et Sisley, ses condisciples de l'atelier Gleyre. Personne, certainement, n'a pu voir une seule fois sans les garder dans ses yeux ces adorables peintures, où la méthode impressionniste n'était

qu'un prétexte à faire vibrer les claires couleurs avec une harmonie plus variée et plus libre.

Et, dans cette seconde manière elle-même de M. Renoir, on pourrait aisément distinguer deux ou trois manières successives, comme un travail continu d'allègement et d'épuration, aboutissant enfin à ces scènes de canotage, à ces bals à la campagne, à ces paysages d'Asnières et de Venise, où des formes d'une langueur et d'une ingénuité singulières apparaissent enveloppées d'une mystérieuse atmosphère violette.

M. Renoir était devenu célèbre : c'était, de tous les impressionnistes, le plus délicat, le plus féminin, celui en qui nous reconnaissions la plus parfaite expression de nos sentiments un peu maladifs. Et ce fut ce caractère maladif et féminin de son œuvre qui, à ce moment, lui déplut. Plusieurs années, il vécut inquiet et par instants désespéré, étudiant les maîtres anciens, dont il est resté l'adorateur fervent et craintif. Il cherchait un art plus solide, plus classique, se suffisant à soi-même en dehors du charme sensuel qu'il savait pouvoir y ajouter. Les *Baigneuses*, qu'il exposa à l'exposition de la rue de Sèze en 1887, resteront le témoignage de ces années de recherches et d'hésitations. Je ne puis oublier l'émotion surnaturelle que me causa cette peinture à la fois douce et forte, ce mélange délicieux de vision et de rêve.

L'effort de tant d'années aboutit à un triomphe. M. Renoir saisit enfin, pour ne plus la perdre, cette pure et savante beauté de la forme dont, parmi nous, il est seul, désormais, à savoir le secret. Des portraits, des études de nu et des têtes d'enfants,

qu'il peignit après ses *Baigneuses*, sont des œuvres d'un modelé aussi vivant, d'une exécution aussi sobre et aussi décisive que les chefs-d'œuvre des maîtres. Il n'avait plus maintenant qu'à y ajouter la grâce extérieure de ses œuvres anciennes; mais, elle aussi, anoblie, relevée au niveau d'un art désormais tout classique. Et c'est à cette conciliation de la puissance de vie et de la grâce d'expression que s'emploie, depuis lors, M. Renoir. Aujourd'hui, chacun des tableaux qu'il peint représente, à lui seul, une manière distincte : car il n'a pas dépensé dix ans à ces études patientes et variées, où aucun de nos jeunes peintres à la mode n'a ni le temps ni le goût de se livrer, il n'a pas cessé dix ans d'être un maître pour redevenir un élève, sans qu'il y ait gagné une abondance et une souplesse de vision capables d'approprier, aux divers sujets, les formes différentes qui conviennent à chacun.

Mais le changement perpétuel, en art, n'a pas plus d'importance que la constante immobilité. En face des peintres qui n'ont donné qu'une note, au Salon du Champ-de-Mars, j'ai vu les peintres qui donnaient tous les ans une note nouvelle; et, ceux-là non plus, je n'ai pu me résigner à les admirer. C'est qu'ils passaient dans un camp nouveau sans rien garder de ce qu'ils avaient eu dans l'ancien. Eux-mêmes n'étant rien que d'habiles machines à faire de la peinture, ils n'avaient pu développer, à travers leurs diverses manières, une originalité dont le germe, toujours, leur avait manqué.

Ce qui fait le mérite artistique de l'œuvre de M. Renoir, c'est que, sous ses vingt manières successives, il est toujours resté le même, absolument le même, si bien que c'est assez d'avoir vu un de ses premiers tableaux pour le reconnaître dans ses tableaux d'aujourd'hui. Aucun peintre n'a apporté au service de l'art des qualités plus personnelles, plus innées, et plus singulières. Et toute sa carrière d'artiste n'a été que l'éducation patiente et infatigable de ces qualités natives, qu'un heureux décret de la Providence avait mises en dépôt chez lui.

Les qualités natives de l'art de M. Renoir sont, malheureusement, plus aisées à apprécier qu'à définir par des mots. Je crois bien qu'elles se résument en un sentiment extraordinaire de ce qu'il y a dans la nature de flottant, de capricieux, et de féminin. A son insu, M. Renoir anime tout ce qu'il voit d'une expression particulière, à la fois naïve et raffinée, tranquille et émue. Son type de jeune fille a beau vouloir se modifier : partout, dans toutes les attitudes et sous toutes les toilettes, nous retrouvons le même petit être délicieux, comme un chat des contes de fées, entr'ouvrant sur le monde d'étranges petits yeux malicieux et pleins de tendresse. Et ce n'est point seulement de la forme du corps et des traits du visage que résulte cette expression ; on la reconnaît dans ces sites à demi fantastiques qui servent de décor aux figures ; on la retrouve jusque dans ces simples et puissants paysages réels que M. Renoir aime à peindre de temps à autre, sachant, avec les maîtres anciens, que rien ne contribue davan-

tage à imprégner l'œil du sentiment de la vie. On reconnaît l'âme de M. Renoir tout entière dans ses tableaux de fleurs, les plus beaux tableaux de fleurs qui aient jamais été peints, merveilleusement vivants, éclatants de couleur et toujours attirants par un mélange, tout féminin, de douce langueur et de troublant caprice.

Ainsi M. Renoir est un peintre de notre temps : car s'il y a, parmi les sentiments contemporains, un sentiment un peu artistique, c'est bien cette inquiète et flottante mélancolie sensuelle qu'il sait traduire dans tout ce qu'il peint. Mais, par ailleurs, M. Renoir est un peintre classique ; et c'est ce qui nous le rend cher si profondément. Il se soucie de la perfection formelle, il a horreur de l'exagération, il va de plus en plus vers un art de discrète et simple harmonie. Par là il se rattache aux vieux maîtres français, dont seul, parmi nous, il conserve l'esprit. Par là, dépassant l'impressionnisme, dépassant toute la peinture inquiète et maladive de son temps, il rejoint, le maître admirable en compagnie duquel il ne manquera point d'apparaître à la postérité : le poète de la *Leçon d'amour* et de l'*Embarquement pour Cythère*.

POST-SCRIPTUM

(1903)

Ce n'est pas sans un peu de honte que je me décide à réimprimer ce vieil article de journal, trop indigne témoignage de mon admiration pour un homme que je regarde comme le plus grand

des peintres d'aujourd'hui, — le dernier des grands peintres, sans doute, car je ne vois guère d'où nous pourrions désormais en attendre un nouveau. Vingt fois, depuis vingt ans, j'ai essayé de définir plus exactement, et plus en détail, l'œuvre de M. Renoir, ou plutôt l'impression sans cesse plus profonde que je recevais d'elle ; mais il n'y a décidément rien de plus difficile que de bien parler des choses que l'on aime, surtout lorsque ces choses se trouvent être, — comme les impressions d'art, — d'une espèce que jamais aucune parole ne saurait traduire. Vingt fois, après m'être enchanté les yeux devant les tableaux de M. Renoir, j'ai projeté de longues études sur le maître à qui je devais ces fêtes sans pareilles; mais, chaque fois, j'ai fini par constater que l'étude projetée pouvait parfaitement se réduire à une ou deux lignes : « Quelle merveilleuse peinture! Ne manquez pas d'aller la voir, et puisse-t-elle vous faire le plaisir qu'elle m'a toujours fait! » Car la critique d'art, qui a peut-être l'avenir pour elle, n'a pas jusqu'à présent dépassé la phase du bavardage inutile; et Fromentin lui-même, quand il a savamment expliqué pourquoi la *Ronde de Nuit* n'est pas un bon tableau, ceux-là seuls sont capables de le lire avec fruit que n'a pas encore touchés le génie de Rembrandt. « La critique n'a qu'un droit, disait Victor Hugo, le droit de se taire. » Mais la situation de critique d'art est particulièrement malaisée ; car, si une œuvre lui est indifférente, on ne peut guère espérer qu'il en parle bien ; et si une œuvre lui plaît, si vraiment il éprouve une jouissance intime à la considérer,

c'est assez pour que, dès cet instant, il se sente irrésistiblement tenté de n'en point parler du tout.

Il y a bien, à côté de la critique d'art, l'histoire de l'art, dont personne n'apprécie plus que moi le sérieux et l'utilité. Tandis que Fromentin, avec tout son talent, ne parvient qu'à me gâter mon plaisir en présence de la *Ronde de Nuit*, je serais très heureux qu'un historien prît la peine de rechercher les influences diverses, — origine, éducation, milieu, tempérament, exemples, lectures, etc., — qui ont contribué à faire de Rembrandt l'homme qu'il a été. Les biographies d'artistes ne seraient pas un genre littéraire aussi superflu qu'elles le sont, si leurs auteurs mettaient moins d'obstination à ne nous apprendre que des choses que nous nous passerions fort bien de savoir. Tout artiste a deux vies, dont l'une consiste pour lui à boire et à manger, à payer son terme, à aimer sa femme ou celle de son voisin, et dont l'autre est celle d'où résulte son œuvre. C'est cette vie-là que les biographes négligent de nous raconter ; et cependant elle est presque toujours plus intéressante que l'autre, plus variée, plus mouvementée, plus riche en péripéties romanesques ou tragiques. Est-ce que l'œuvre d'un Rembrandt, par exemple, lorsqu'on la considère dans l'ordre des dates, ne suggère pas aussitôt tout un drame, le drame d'un poète de génie en lutte inconsciente, incessante, contre les conditions artistiques de son temps et de sa race ? Que lui ont enseigné ses professeurs ? Quelles œuvres a-t-il vues ensuite qui l'ont encouragé à modifier sa manière ? Et quand, et

comment, et pourquoi a-t-il passé de la *Leçon d'Anatomie* à la *Ronde de Nuit*, de celle-ci aux *Syndics*, pour aboutir au *Saint Matthieu* du Louvre et à *la Fiancée Juive?* Le biographe qui nous renseignerait sur tout cela nous aiderait bien autrement à comprendre et à goûter l'art de Rembrandt que celui qui réussirait à déterminer si, oui ou non, le vieux maître a fini par se marier avec sa gouvernante. Mais, malheureusement, de telles études historiques ne sont possibles que pour des œuvres déjà un peu anciennes. Dans cent ans, — à supposer du moins que le monde ait encore le loisir de s'occuper de beauté, — un historien ne manquera pas de se trouver pour essayer de reconstituer l'admirable vie d'artiste de M. Renoir. Il fera voir par quelles étapes ce maître, lui aussi, est allé de l'une à l'autre de ses « manières » successives, et quels sont les motifs de toute sorte qui l'y ont poussé. L'œuvre de M. Renoir lui apparaîtra dans son ensemble, se détachant au milieu de notre peinture contemporaine comme nous apparaissent maintenant l'œuvre d'un Rembrandt ou celle d'un Watteau ; et je crois volontiers que ce que ce qu'il dira de cette œuvre pourra aider à la mieux connaître. Aujourd'hui, ceux à qui elle est chère doivent se contenter d'en jouir en silence.

Et cependant voici une observation, d'ordre purement historique, que l'on peut faire, dès aujourd'hui, sur la place occupée par M. Renoir dans ce qu'on est convenu d'appeler le « mouvement impressionniste » : une observation d'ailleurs toute négative, et qui consiste simplement

à protester contre une erreur trop longtemps répandue. C'est en effet une erreur, — tout homme de bonne foi peut dès aujourd'hui s'en convaincre, — d'associer sans cesse le nom de M. Renoir à ceux des peintres qui ont jadis été avec lui les premiers représentants de l'*impressionnisme*. Car l'impressionnisme, à l'époque déjà bien lointaine où il fut inventé, n'était pas une école, ni même une doctrine, mais une langue nouvelle, ayant, comme tous les autres langages artistiques, ses avantages et ses inconvénients. Peut-être même avait-il, en fin de compte, plus d'inconvénients que d'avantages, du moins pour l'usage courant ; et je ne puis m'empêcher de penser, par exemple, que les rêves artistiques de M. Besnard ne nous affligeraient pas aussi instamment qu'ils le font, si cet habile homme avait consenti à les exprimer dans la langue de Paul Delaroche, plutôt que dans celle de M. Renoir. Mais une langue, quelle qu'elle soit, peut servir à exprimer des choses diverses ; et la vérité est que M. Renoir, usant de la même langue artistique que ses compagnons, l'a cependant employée à un tout autre objet que la plupart d'entre eux. Il y a entre son art et le leur une différence profonde, qui, du reste, pouvait et devait rester inaperçue autrefois, quand nous ne comprenions pas encore la langue que ces peintres venaient d'inventer en commun ; mais aujourd'hui les procédés de l'impressionnisme nous sont suffisamment connus pour que cette différence nous apparaisse avec une clarté décisive. Nous apercevons désormais, sans erreur possible, que la peinture de M. Renoir ne

s'accommode pas d'être classée, comme elle l'a été à l'origine, en compagnie de celles de M. Monet, de Sisley, et du reste des maîtres de l'impressionnisme. Ces artistes admirables ont été, en quelque sorte, les « prosateurs » de l'impressionnisme ; M. Renoir, lui, en a été le « poète ».

Car tous les arts sont capables d'avoir des poètes et des prosateurs. A moins pourtant qu'on préfère désigner par d'autres noms les deux espèces d'hommes que j'appelle ainsi ; mais les noms, en matière d'art, étant forcément arbitraires et insuffisants, n'ont jamais assez d'importance pour qu'on doive perdre son temps à les discuter. Et je crois, en somme, que ceux-là sont encore les plus explicites, dans le cas présent : car lorsqu'on nous affirme, par exemple, que Rousseau est plus « poète » que Voltaire, ou Michelet que Guizot, nous comprenons aussitôt ce que l'on veut dire, et personne ne s'avise d'objecter que ni Rousseau ni Michelet n'ont écrit en vers. Oui, de quelque nom qu'on les désigne, il y a dans tous les arts des hommes qui sentent et voient les choses à peu près de la même façon que l'ordinaire des hommes, sauf pour eux à les percevoir avec plus de finesse, ou bien à savoir les rendre avec plus de vie et de vérité. Et ceux-là, eussent-ils le prodigieux génie d'un Franz Hals, d'un Balzac, ou d'un Beethoven, sont ce que j'appelle des prosateurs. Nous connaissons d'avance les sujets dont ils nous parlent ; le monde qu'ils font revivre nous est, d'avance, familier, et leurs œuvres nous émeuvent dans la mesure où elles nous donnent l'impression de la « réalité », d'une réalité qui peut être, après cela,

corporelle ou spirituelle, intellectuelle ou sentimentale, générale ou particulière. Franz Hals évoque devant nous des manteaux et des collerettes; Beethoven nous introduit au plus profond de son cœur : mais, chez tous les deux, c'est de la « réalité » des sujets que vient notre plaisir. Et il y a, dans tous les arts, des hommes d'une espèce différente, qui non seulement voient et sentent les choses autrement que nous, mais qui, par instinct, les voient et les sentent plus « belles », avec plus de lumière, ou plus de couleur, ou plus de pureté et plus d'harmonie. Involontairement, fatalement, ils transfigurent les objets qu'ils perçoivent ; et leurs œuvres ne nous donnent point l'impression de la « réalité », mais nous ravissent par une mystérieuse et délicieuse « beauté ». Ils sont des poètes : je ne vois décidément pas de nom qui leur convienne davantage. Et parfois même ces poètes n'ont pas besoin, pour nous plaire, de posséder à un très haut degré la maîtrise de leur métier. Ruysdael, par exemple, ne dessine certainement ni ne peint mieux que les Van Goyen, les Van der Hagen, les Hobbema, et vingt autres paysagistes de son entourage; mais aucun d'eux n'a comme lui le don d'*embellir* un buisson, une dune de sable, ou un champ de blé, de prêter à tout cela une âme et une voix, d'entendre et de nous faire entendre la musique de la terre[1]. Et pareillement les plus malhabiles des maîtres de Sienne

1. J'ajoute que les vrais poètes sont ceux qui *embellissent* les choses sans le vouloir, en ne tâchant qu'à les reproduire telles qu'ils les voient. Le moindre dessin de Ruysdael, fidèlement copié sur nature, contient autant et plus de poésie que ses plus

depuis Duccio jusqu'à Beccafumi, apportent à leur vision du monde une douceur, un rythme, une poésie, qui manque aux plus savants de leurs confrères de Florence. Et Corot, que resterait-il de sa peinture si nous la jugions, comme celles d'un Rousseau ou d'un Troyon, au seul point de vue de sa « réalité » ? Tous ces peintres ne nous touchent que parce que les choses extérieures leur apparaissent plus « belles » qu'au reste des hommes, c'est-à-dire ornées d'une grâce indéfinissable, dont, tôt ou tard, nous finissons par subir l'attrait. Et M. Renoir est de leur espèce. En vain, avec son admirable conscience d'artisan, il s'efforce depuis quarante ans de reproduire exactement les choses telles qu'elles sont à ses yeux ; elles ne sont pas les mêmes à ses yeux qu'aux nôtres et, malgré lui, en croyant les reproduire il les transfigure. Ce merveilleux peintre de fleurs semble avoir, de naissance, l'art de changer en fleurs tous les objets qu'il peint. Ses portraits et ses paysages, ses « baigneuses », ses « canotiers », ses groupes d'enfants, ce sont toujours des fleurs, et si fraîches, si vivantes, si charmantes, que souvent leurs couleurs fondent en nous et nous grisent comme des parfums.

Au contraire de ses compagnons de l'impressionnisme, M. Renoir est un poète. Sous la ressemblance extérieure de son langage et du leur, la signi-

grands tableaux. Et je ne sais au contraire rien de plus pitoyable que l'effort des Théodore Rousseau, des Daubigny, des Millet et de tous les peintres de « l'école de Fontainebleau », pour mettre dans leurs œuvres une poésie que ces honnêtes bourgeois n'avaient point dans leurs cœurs.

fication de son art est toute différente : c'est un art dont le principal effet n'est pas de provoquer en nous l'illusion d'une réalité parfaitement reproduite, mais de dégager pour nous, de cette réalité, une image plus belle, une image où les lignes ont plus de douceur, où les nuances sont à la fois plus légères et plus vives, où flotte la chanson délicieuse d'un éternel printemps. Et de là vient que, plus encore que celui de ses compagnons, l'art de M. Renoir ait, à l'origine, surpris et choqué le goût du public. Il avait contre lui non seulement la nouveauté de son langage, mais encore cette originalité plus profonde qu'ont toujours les œuvres des poètes, et qui toujours les rend difficiles à comprendre pour leurs contemporains. En Hollande, jadis, où les bons « prosateurs » de la peinture, depuis Franz Hals jusqu'à Gérard Dov, obtenaient de leurs travaux tout l'argent qu'ils voulaient, le « poète » Ruysdael était si absolument méprisé que les marchands vendaient ses tableaux cinq ou six florins. Le pauvre homme ne vivait que de la charité de ses confrères, Vonck, Victors, Berchem, Lingelbach, qui, tout en le méprisant comme le reste du public, lui donnaient à peindre des fonds de paysages, derrière leurs figures. Rembrandt, cet autre poète de la peinture hollandaise, était de moins en moins apprécié, à mesure qu'il s'abandonnait davantage à son génie poétique. A chacune de ses nouvelles « manières », les marchands et le public découvraient tout à coup la beauté de sa « manière » précédente, dont, jusque-là, ils s'étaient moqués : tout à fait de la même façon que nous entendons aujourd'hui opposer aux récents tableaux de M. Re-

noir ses tableaux d'il y a trente ans, cette *Loge*, ces *Canotiers*, qui, il y a trente ans, n'avaient guère trouvé pour les accueillir que de spirituelles plaisanteries et des cris de fureur. Et Watteau, — dont je suis toujours particulièrement tenté d'associer le nom à celui de M. Renoir, — qu'on ne croie pas que Watteau ait été, pour ses contemporains, le poète merveilleux qu'il est à présent pour nous tous! Il avait quelques amis qui goûtaient sa peinture, sans toutefois la placer au même rang que celle de l'Albane ou du cavalier Maratta; mais la grande majorité des connaisseurs le tenaient pour un extravagant de basse qualité. Les grands peintres de son temps étaient Coypel, Lafosse, Vanloo, d'autres encore dont nous aurions peine à retrouver les noms. On reprochait au peintre des *Fêtes galantes* de mal dessiner, de multiplier à l'excès les contrastes de couleurs, comme aussi de rabaisser la dignité de son art à la fois par le choix de ses sujets et par ce que nous appellerions aujourd'hui « son manque d'idéal »; de tous les défauts qu'on a signalés dans la peinture de M. Renoir, il n'y en a pas un seul que des juges autorisés n'aient reconnu et déploré, jadis, dans l'œuvre de Watteau.

Et puis, peu à peu, les yeux se sont accoutumés à ces « fautes de dessin », à ces « orgies de couleur », comme ils s'étaient accoutumés au clair-obscur et aux empâtements de Rembrandt. On s'est aperçu que l'*Embarquement pour Cythère* ne devait pas être tenu pour une reproduction de cette vision tempérée et moyenne qu'on est convenu de nommer la « réalité », mais pour l'évocation d'une réalité différente, telle que, par un bienheureux

privilège, elle s'était révélée à l'âme d'un poète. On s'est aperçu que le dessin et la couleur de Watteau étaient précisément ce qu'ils devaient être pour faire de l'*Embarquement pour Cythère* le plus charmant des rêves, le reflet vivant d'une adorable féerie, toute imprégnée de tendresse et de volupté. Et qui donc s'aviserait encore de reprocher son « manque d'idéal » à un maître qui, autant que celui-là, nous distrait et nous console des laideurs de notre vie?

Il en sera de même, il en est de même déjà, pour M. Renoir. Déjà l'art de ce délicieux poète a cessé de surprendre, et tous les yeux ont commencé à en ressentir la beauté. A mesure que s'effondraient autour de nous les faux génies et les gloires factices, — hélas! combien nous avons vu passer de « grands peintres », depuis trente ans, combien d'écoles dont on nous affirmait qu'elles avaient enfin découvert la formule infaillible du beau! — le charme de l'art ingénu et subtil de M. Renoir nous a pénétrés plus profondément; bientôt, j'en suis certain, personne ne se trouvera plus qui ne le subisse. Mais ce sera à la condition qu'on veuille le subir. Ce sera à la condition qu'on ne demande pas à la peinture de M. Renoir, pas plus qu'on ne le demande désormais à celle d'un Rembrandt ou d'un Watteau, d'offrir une image « ressemblante » de la réalité. Car notre soi-disant « réalité » n'est elle-même qu'une illusion, imposée à la plupart d'entre nous par la médiocrité de nos âmes; et certes nous aimons que, dans tous les arts, des « prosateurs », qui connaissent mieux que nous cette réalité, s'emploient à nous en révéler mille nuances

délicates ; mais, malgré tout leur génie, le contact incessant d'une « réalité » aussi vulgaire finirait par nous écœurer si, de temps à autre, le génie des « poètes », en nous associant à sa vision particulière du monde, ne venait nous entr'ouvrir les portes d'une réalité supérieure.

FIN

TABLE DES GRAVURES

Pages

FRA ANGELICO. — *La fuite en Egypte* . . . . . Frontispice

ECOLE DE COLOGNE. — *Le Paradis* 53

ETIENNE LOCHNER. — *La Vierge au buisson de roses*. . . . 58

HANS PLEYDENWURFF. — *La Crucifixion*. 94

MICHEL WOLGEMUTH. — *La Crucifixion* 100

MARTIN SCHONGAUER. — *La Vierge au buisson de roses*. . . 103

ROGIER VAN DER WEYDEN. — *La Nativité*. 124

HANS MEMLING. — *La Nativité* 124

NICOLAS MANUEL DEUTSCH. — *La décollation de saint Jean-Baptiste* 163

JEAN ETIENNE LIOTARD. — *La belle Liseuse* 168

ROSALBA CARRIERA. — *Une muse portant une couronne de lauriers* 193

ANTOINE WATTEAU. — *Fragment d'un dessin* 202

BERTHE MORIZOT. — *Portrait de jeune fille*. 213

HOKOUSAÏ. — *La Déesse*. 265

DANTE GABRIEL ROSSETTI. — *Mrs Rossetti* 275

EDOUARD STEINLE. — *La légende de l'aiguille*. 312

P.-A. RENOIR. — *Les Baigneuses*. 333

P.-A. RENOIR. — *La bonne et l'enfant* 371

SUR LA COUVERTURE

ALBERT DURER. — *Tête d'enfant*. (Dessin, musée du Louvre.)

MARTIN SCHONGAUER. — *Ange*. (Fragment de la gravure : *Le Baptême du Christ*.)

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS VII

I

Les Peintres et la Vie du Christ 1

II

L'ancienne Peinture allemande

I. — Les Peintres primitifs de l'Allemagne 37
II. — L'Ecole de Nuremberg avant Durer 81
III. — La *Vierge au buisson de Roses* de Martin Schongauer. 103
IV. — Hans Memling 110
V. — L'Ame Gothique 129

III

La peinture suisse 141

IV

Quelques figures de femmes peintres

I. — Les oubliées 178
II. — Rosalba Carriera 193
III. — Mme Berthe Morizot 213

V

Pages
La peinture japonaise 223

VI

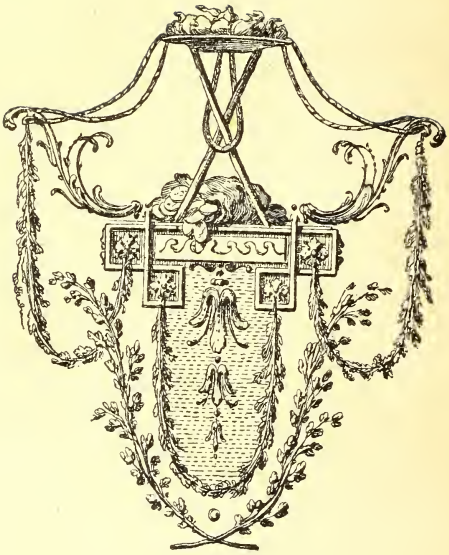
Deux peintres préraphaélites

I. — Dante-Gabriel Rossetti..... 275
II. — Un Préraphaélite allemand : Edouard Steinle..... 313

VII

Peintres d'aujourd'hui

I. — Un Salon de Paris (1891)..... 334
II. — Un Salon de Bruxelles (1893)..... 349
III. — Une Exposition d'œuvres de Puvis de Chavannes (1892)..... 364
IV. — Pierre-Auguste Renoir..... 371
Table des Gravures..... 377
Table des Matières..... 379

TOURS, IMPRIMERIE DESLIS FRÈRES, 6, RUE GAMBETTA.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00645 3191